

KUNST IN HET SPEKTAKELTIJDPERK

*Hoe gedragen musea zich in tijden waar alles
groter, beter, rijker en opvallender moet?*

KUNST IN HET
SPEKTAKELTIJDPERK

*Hoe gedragen musea zich in tijden waar alles
groter, beter, rijker en opvallender moet?*

Index

(0) INLEIDING

(1) ALGEMENE GESCHIEDENIS: VAN VERZAMELING TOT KUNSTMUSEUM

mouseion en studiolo's

de encyclopedische verzameling

opkomst van de wetenschap

nieuwe kunstopvatting in de 19^{de} eeuw

wederopbouw en vernieuwing na WOII

de 20^{ste} eeuw: nieuwe manier van presenteren

de 20^{ste} eeuw: publiek en educatie

(2) HET MUSEUM VAN DE 21^{STE} EEUW: VAN KUNSTMUSEUM TOT SPEKTAKEL

van 'hersentijdperk' naar 'handentijdperk'

commercie en cultuur: twee handen op één buik

positieve noot

(3) IN DE PRAKTIJK: TATE MODERN

over Tate Modern

foyer

collecties

educatie

auditorium

café

bookshop

architectuur

(4) MUSEUMVLUCHT

Thomas Hirschhorn

site-specificity

Chambres d'Amis

Skulptur Projekte Münster

Kunsthal Gent

(5) CONCLUSIE

BIBLIOGRAFIE

Deel 0

Inleiding

Guggenheim, MoMa, Rijksmuseum, Centre Pompidou, M HKA; vrijwel elke stad die we bezoeken, beschikt over tal van kunstmusea. Sinds het begin der tijden is de rol van het museum sterk geëvolueerd. Van opleidingscentrum voor geleerden tot verzamelplaats voor kunstobjecten. (*Idema & van Herpt, 2010: 24*) In de 19de eeuw kreeg het zijn definitieve naam; een ware evolutie van rariteitenkabinet tot ‘Kunstmuseum’.

De maatschappij waarin we leven is constant aan verandering onderhevig. Globalisering, democratisering, commercialisering en digitalisering hebben de wereld enorm veranderd. (*Idema & van Herpt, 2010: 12*) Dit werpt nieuwe wensen en steeds hogere verwachtingen op, die vooral in het laatste decennium in een stroomversnelling zijn geraakt. De massamedia hebben een onbevredigbaar verlangen gecreëerd naar ervaringen en events, naar authenticiteit en identiteit.¹ (*Blazwick, 2009: 14*) Mede dankzij de ervaringseconomie, die eind jaren negentig opkwam, zijn we vandaag steeds meer gericht op ervaring, beleving, entertainment, afwisseling en comfort. Het is de taak van het museum om hierin mee te bewegen en te blijven roeien zonder zinken. Met het oog op een unieke totaalervaring en vernieuwing binnen de museumcultuur, ontstaan er nieuwe tendensen en ambities; musea die steeds dynamischer, veelzijdiger, toegankelijker, opvallender, commerciëler en cultureel ondernemender worden. (*Idema & van Herpt, 2010: 13*)

Deze paper onderzoekt hoe kunstmusea zijn geëvolueerd van kleinschalige verzameling tot bolwerk van vernieuwing en hoe zij omgaan met de steeds veranderende maatschappij. Beginnend met een reis door de geschiedenis, keert deze paper terug naar het prille begin. Gevolgd door een onderzoek naar de impact die de veeleisende, naar entertainment snakkende, samenleving heeft op het museumbeleid en hoe kunstmusea anno 21^{ste} eeuw hieraan beantwoorden. Onthouden musea waar het echt om draait

(de kunst) of verliezen ze zichzelf in de zoektocht naar vernieuwing, entertainment en imagovorming; groter, beter, rijker en opvallender? Met Tate Modern als case studie wordt er een voorbeeld in de praktijk geschetst. Het laatste deel van de paper keert terug naar het fenomeen van de museumvlucht die in de jaren zeventig op gang kwam. Welke tegenreacties zijn er vandaag en in hoeverre werd deze ‘vlucht’ opnieuw geïnstitutionaliseerd? Tot slot wordt in de conclusie van deze paper duidelijk hoe ook mijn masterproef hieraan gekoppeld kan worden.

Deze paper zal, in combinatie met de paper ‘Kunst en ontwerp in tijden van oneindig scrollen’ van Anneke Verheyen, het theoretisch kader vormen voor onze gezamenlijke masterproef. Om onze carrière op Sint Lucas Antwerpen sterk en in schoonheid af te sluiten, richtten we samen You May Also Like, kortweg YMAL, op. You May Also Like is een nieuw platform dat zelfgeïnitieerde projecten van grafisch ontwerpers presenteert en promoot. Te vaak wordt een ontwerp en het ontwerpproces alleen begrepen door de *incrowd*, een gesloten kliek van designers. Dat willen we veranderen. Zowel op het scherm als daarbuiten selecteert en presenteert YMAL mensen en projecten die verfrissend en relevant zijn. Daarbij hebben we aandacht voor het leveren van context, waaraan het op andere plekken vaak ontbreekt. Het ontsluiten van grafisch ontwerp is een van onze belangrijkste doelstellingen. Design gaat immers iedereen aan.

Deel 1

Algemene geschiedenis:
van verzameling tot
kunstmuseum

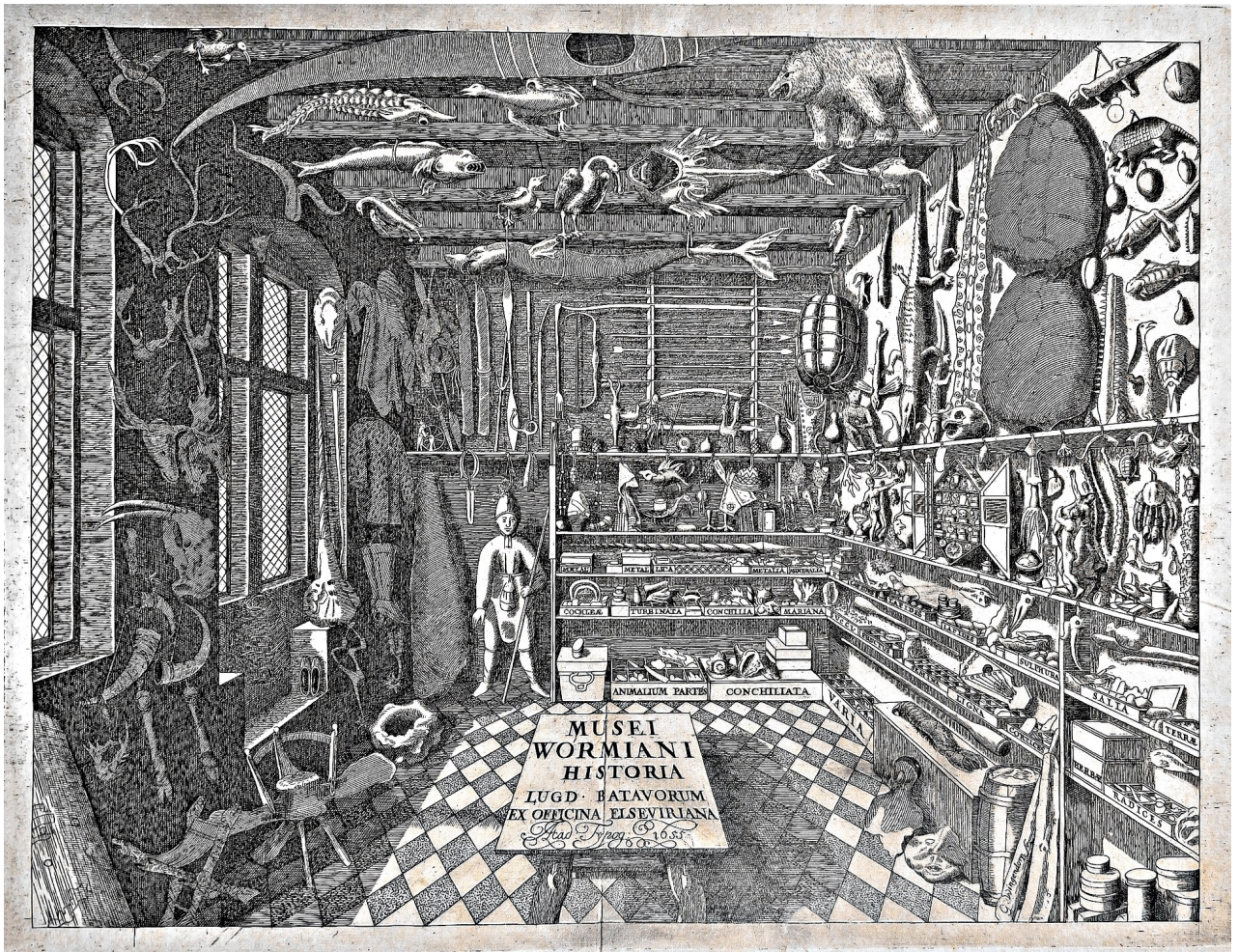
Verzamelen is een eeuwenoude activiteit. Rond het midden van de zestiende eeuw is het zelfs een blijvend, cruciaal onderdeel van de Europese beschaving geworden. (*Jansen, 1993: 57*) Vandaag zijn musea niet meer weg te denken uit ons wereldbeeld. Rariteitenkabinet, kathedraal, tempel, kunstwerk, supermarkt: voorafgegaan aan een lange ontstaansgeschiedenis zijn onze huidige ideeën over de rol van het museum enorm geëvolueerd. (*Verheggen, 2004: 64*) Wat vroeger een pronkende verzamelplaats was voor rariteiten en curiositas is anno 2020 een ware architecturale verschijning die dienst doet als plek voor ontspanning, ontmoeting en educatie. Dit deel van de paper is een terugblik op het ontstaan van musea en hun veranderende rol in de maatschappij. Vertrekkend vanuit een algemene benadering doorloop ik de geschiedenis van musea, waarna ik mij in de volgende onderdelen meer zal richten op het hedendaagse kunstmuseum van de 21^{ste} eeuw.

Mouseion en studiolo's

Het woord 'museum' is afkomstig van het Latijnse *mouseion* en kent zijn oorsprong in 700 voor Christus. Op de Griekse berg Helikon werd een tempel gebouwd, gewijd aan de muzen; de Griekse godinnen van de kunsten. (*Idema & van Herpt, 2010: 25*) Vierhonderd jaar later kreeg de tempel een functie als opleidingscentrum, een plaats voor wetenschappelijk onderzoek, waar geleerden studeerden en woonden. Men hechtte vooral veel belang aan het educatieve karakter van het gebouw en er was nog geen sprake van tentoongestelde objecten. (*Meijers, 1993: 205*) Dit gebeurde pas in de Middeleeuwen, toen er tentoonstellingsruimten ontstonden voor de expositie en studie van geschiedenis en wetenschap. Door de veranderende kunstopvatting en de toename van appreciatie werden naast antieke objecten, ook eigentijdse kunstwerken in de collecties opgenomen. Hierdoor groeide de noodzaak naar ruimtes waar deze twee hand in hand konden samengaan en zag men de *studiolo* en de galerij als ruimtevormen die aan deze noodzaak tegemoetkwamen. (*Olmi, 1993: 93*) Deze ruimtes, die *studiolo's* werden genoemd, waren kamers in woningen en paleizen en waren slechts bereikbaar voor een beperkt publiek. (*Idema & van Herpt, 2010: 26*)

De encyclopedische verzameling

Als gevolg van nieuwsgierigheid, onderzoekingsdrang en representatie ontstond in de tweede helft van de zestiende eeuw de *Kunst- und Wunderkammer*, ook wel bekend als kunst- en rariteitenkabinet. Dit waren op zichzelf staande verzamelingen van welgestelde vorsten waarin zich zeldzame voortbrengselen van mens en natuur, maar vooral rariteiten bevonden. Deze universele, alle producten van de wereld omvattende verzameling, was slechts voor een beperkt gezelschap toegankelijk en was



[fig. 1]

Wikipedia, "Musei Wormiani Historia; the frontispiece from the Museum Wormianum depicting Ole Worm's cabinet of curiosities" (z.d.)

vooral bedoeld als imagovorming en vorstelijke representatie. (*Scheicher, 1993: 15, 35-36*) Een goed voorbeeld is de zestiende eeuwse *Kunst- und Wunderkammer* van de vorst Ferdinand II. Naast beeldhouwwerken en schilderijen, werden ook wonderbaarlijke objecten zoals schelpen, vreemde planten, opgezette zoogdieren, gesneden ivoor en sieraden tentoongesteld in zijn collectie. Een ander, meer hedendaags voorbeeld is het Mundaneum in Bergen, ook wel ‘internet van het papier’ genoemd. Met de ambitie om alle kennis van de hele wereld te verzamelen werd dit archief en museum opgericht door Paul Otlet en Henri La Fontaine en kan het vandaag nog steeds bezichtigd worden.²

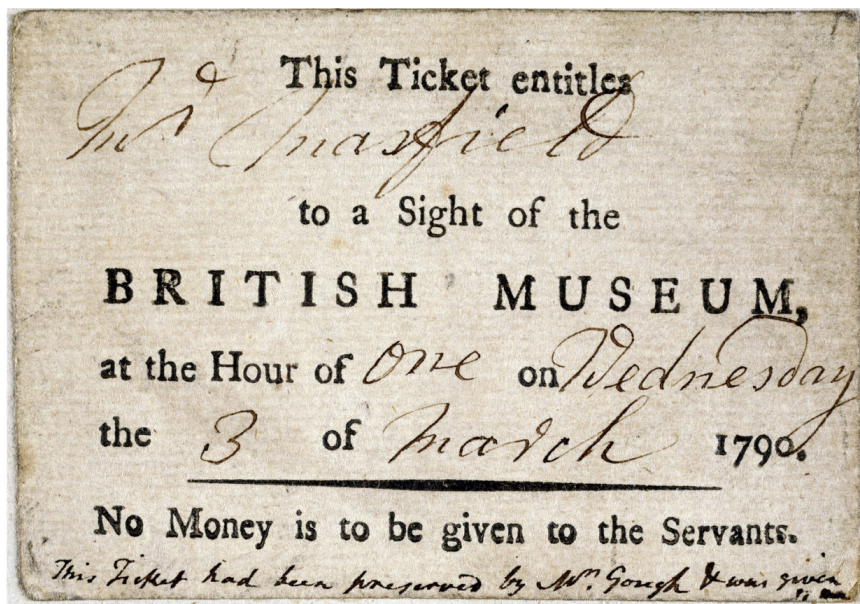
Opkomst van de wetenschap

Het encyclopedische karakter van de verzamelactiviteit werd in de loop van de zeventiende eeuw losgelaten en men maakte plaats voor een ‘meer wetenschappelijke’ benadering. Het streven naar een totaaloverzicht werd hierbij ook opgegeven en er werd meer aandacht gevestigd op de afbakening van gespecialiseerde verzamelingen. Mede dankzij de wetenschappelijke revolutie die tussen 1600 en 1700 plaatsvond, deed er zich een ‘institutionalisering van de wetenschap’ voor. Universiteiten en academies voelden de noodzaak om openbare verzamelingen aan te leggen ter gelegenheid van educatie en onderzoek. Bij het aanleggen van dit soort verzamelingen veranderde ook het karakter van de verzamelingen, de motieven voor het verzamelen, de aanpak en de wijze van presentatie. Als gevolg kreeg het begrip ‘museum’ een nieuwe betekenis; het heeft niet langer betrekking op vooral particuliere verzamelingen, zoals in de zestiende en zeventiende eeuw het geval was. Het woord gaat verwijzen naar een publieke instelling, systematisch ingericht en opengesteld in opdracht van een vorst, parlement of universiteit ter stimulering van de kunsten en wetenschappen en daarmee ter bevordering van het algemeen welzijn in de betreffende staat. De institutionele verzamelingen uit de zeventiende en achttiende eeuw hebben ervoor gezorgd dat de openbare aanpak het uiteindelijk heeft gewonnen van de privé verzamelingen. Vooral ook toen de staat financieel betrokken raakte. (*Meijers, 1993; van Berkel, 1993*)

Eén van de eerste voorbeelden van dit nieuwe type museum is het alom bekende British Museum in Londen. Het museum, dat geopend werd in 1759, onderscheidt zich in meerdere opzichten van de zestiende- en zeventiende eeuwse particuliere verzamelingen. Eerst en vooral had dit nieuwe type museum een naar buiten gerichte functie. Alhoewel dit in de praktijk niet altijd het geval was, was het museum bedoeld om door een publiek bezichtigd te worden. Het British Museum verleende pas toegang op schriftelijk verzoek na een lange wachttijd en men werd in groep en aan een hoog tempo rondgeleid. Erg openbaar was het museum dan toch niet. Een tweede kenmerk is de manier van samenstelling en ordening

[2]

Deze informatie werd verstrekt van de officiële website van Mundaneum Bergen



[fig. 2]

"Mundaneum Bergen" (1910)

[fig. 3]

Trustees of the British Museum, "An entrance ticket to the British Museum" (1970)

van de verzamelingen. De verschillende voorwerpen werden gescheiden in categorieën en werden soort bij soort in afzonderlijke ruimten onderverdeeld. Hierin zien we nog steeds de encyclopedische mentaliteit van de zestiende en zeventiende eeuw terugkeren. Maar in dit geval gaan encyclopedisch overzicht en specialisatie hand in hand. Tenslotte wordt het nieuwe type museum gekenmerkt door een historische benadering. De combinatie van antieke en moderne objecten was enerzijds een manier om de ontwikkelingsstadia binnen de kunsten te documenteren en anderzijds een manier om aan te tonen dat kunsten verbeterd kunnen worden. Het was een inspiratiebron voor de kunstenaar om het beter te doen en zich daarbij te verhouden tot de geschiedenis. Enkele gelijkaardige musea die rond dezelfde periode geopend werden waren het Muséum National in het Louvre in Parijs en het Museum Fridericianum in Kassel. (*Meijers, 1993: 205-224*)

Nieuwe kunstopvatting in de 19^{de} eeuw

Omstreeks 1800 doet er zich een cruciale verandering in de kunstgeschiedenis voor; namelijk de veranderende kijk op kunst en schoonheid. Dit laatste vormt het meest essentiële verschil tussen de 18^{de} eeuwse en 19^{de} eeuwse kunstopvatting. Volgens de 18^{de} eeuwse kunstopvatting was het doel van kunst om het Schone weer te geven en dat Schone moest immers een algemeen, tijdloos karakter belichamen. Dit zorgt voor een objectieve en normatieve kunstopvatting; om het begrip van schoonheid te bepalen heeft men zich gericht tot enkele oude klassiekers, wat maakt dat enkel die kunst schoon is die hieraan voldoet. In de 19^{de} eeuw heeft het algemene, tijdloze Schone plaats gemaakt voor een aan tijd, plaats en persoon gebonden schoonheid. We kunnen dus stellen dat het verleden voor de 18^{de} eeuwse kunst een bron van imitatie was, terwijl dat in de 19^{de} eeuw een bron van inspiratie werd. Deze nieuwe verhouding tot het verleden, deze nieuwe opvatting van de geschiedenis, werd omstreeks 1800 de voorwaarde voor het ontstaan van een nieuw type gebouw: het kunstmuseum. (*van Wezel, 1993: 317*) Het Alte Museum te Berlijn, gebouwd ca. 1830, wordt beschouwd als het eerste openbare, zelfstandige museum voor beeldende kunst. (*Pevsner, 1976: 123, 126-127*)

De Nederlandse – waartoe ook België toen nog behoorde – nationale kunstmusea zijn in het begin van de 19^{de} eeuw ontstaan, op initiatief van de overheid zelf. Door hun nadruk op de eigen kunst en collectie, waren de Nederlandse kunstmusea verschillend van de musea in andere Europese hoofdsteden zoals Parijs, Londen en Berlijn. Daar had men naast kunst van eigen bodem, ook belangstelling voor andere Europese kunst. Waar in andere Europese landen de belangrijkste musea van de overheid aan hun esthetische ideaal waren gewijd, lag in Nederland de focus nog steeds op de geschiedenis en verbetering op vlak van zedelijkheid en beschaving. Naast de verschillen zijn er vanzelfsprekend ook enkele overeenkomsten. Zo is het oprichten van musea een algemeen Europees verschijnsel. Ook de educatieve rol van het museum in het kunstonderwijs



[*fig. 4*]

Archiv3.fridericianum.org, "Universitätsbibliothek Kassel,
Landesbibliothek und Murhardsche Bibliothek
der Stadt Kassel" (1779)

Wederopbouw en vernieuwing na WOII

Na Wereldoorlog Twee, met als gevolg destructie en geweld, werden opbouw en vernieuwing en presentaties met een flexibel en eigentijds karakter, belangrijker geacht dan behoud van het oude. Zo zien we vanaf de jaren vijftig-zestig steeds vaker de opkomst van modieuze, gedurfde vormgeving. Parallel hieraan werd ook de inbreng van de architect een belangrijke factor, zoals bij de restauratie en herinrichting van de door de oorlog beschadigde musea. Men kreeg de kans om opnieuw te beginnen en kunst een eigentijdse vorm te geven. Dit resulteerde in grote lege ruimten om de kunstwerken heen. (*Konijn, 1993: 435-436*)

Een toonaangevend voorbeeld is het eerder vernoemde Museum Fridericianum, dat het vertrekpunt is geworden van de belangrijkste tentoonstelling van actuele beeldende kunsten van de hele wereld. Zoals omschreven op de officiële website werd de *Documenta* in 1955 opgericht door schilder en academieprofessor Arnold Bode. Hij streefde ernaar om Duitsland na alle verwoesting weer in dialoog te brengen met de rest van de wereld en de internationale kunstscène te verbinden doorheen een ‘presentatie van kunst uit de twintigste eeuw’. Met deze aanpak werd aangetoond dat moderne kunst een plaats kreeg in het proces van de wederopbouw van de Duitse samenleving. Kunstwerken werden aldus in een spannende dialoog geplaatst met de door de oorlog beschadigde architectuur. Sinds de oprichting in 1955 heeft *Documenta* duizenden kunstenaars en culturele beoefenaars uit verschillende contexten en locaties over de hele wereld verwelkomd. *Documenta* bestaat nu zes decennia en heeft een reputatie opgebouwd als een voortdurend veranderende instelling en een belangrijke factor in het vormingsproces van het wereldwijde discours van hedendaagse kunst.³

Het stichten van musea door particulieren begon al in de 19de eeuw. Snel volgde er een uitbreiding van collecties door schenkingen, legaten en bruiklenen.⁴ Zo ontstond tussen 1960 en 1980 de afname van particuliere initiatieven en de verschuiving naar overheidsbeheer. Privatisering, verzelfstandiging, budgetfinanciering en deconcentratie werden cruciale begrippen voor de overheid; management, public relations en marketing voor de directie en staf. (*Kempers, 1993: 396, 407-408*) Idealen inzake volksopvoeding zijn via cultuurspreiding, participatie en educatie herdoopt tot marketingproblemen. (*Beyers, 1998*)

[3]

Eigen vertaling

[4]

Giften, schenkingen of donaties worden bij leven gedaan. Erfstellingen, erfelingen of legaten vinden bij een overlijden plaats en bruiklenen hebben in tegenstelling tot schenkingen en legaten een tijdelijk karakter.



[fig. 5]

South Magazine – Documenta 14, “Fridericianum Kassel” (1941)

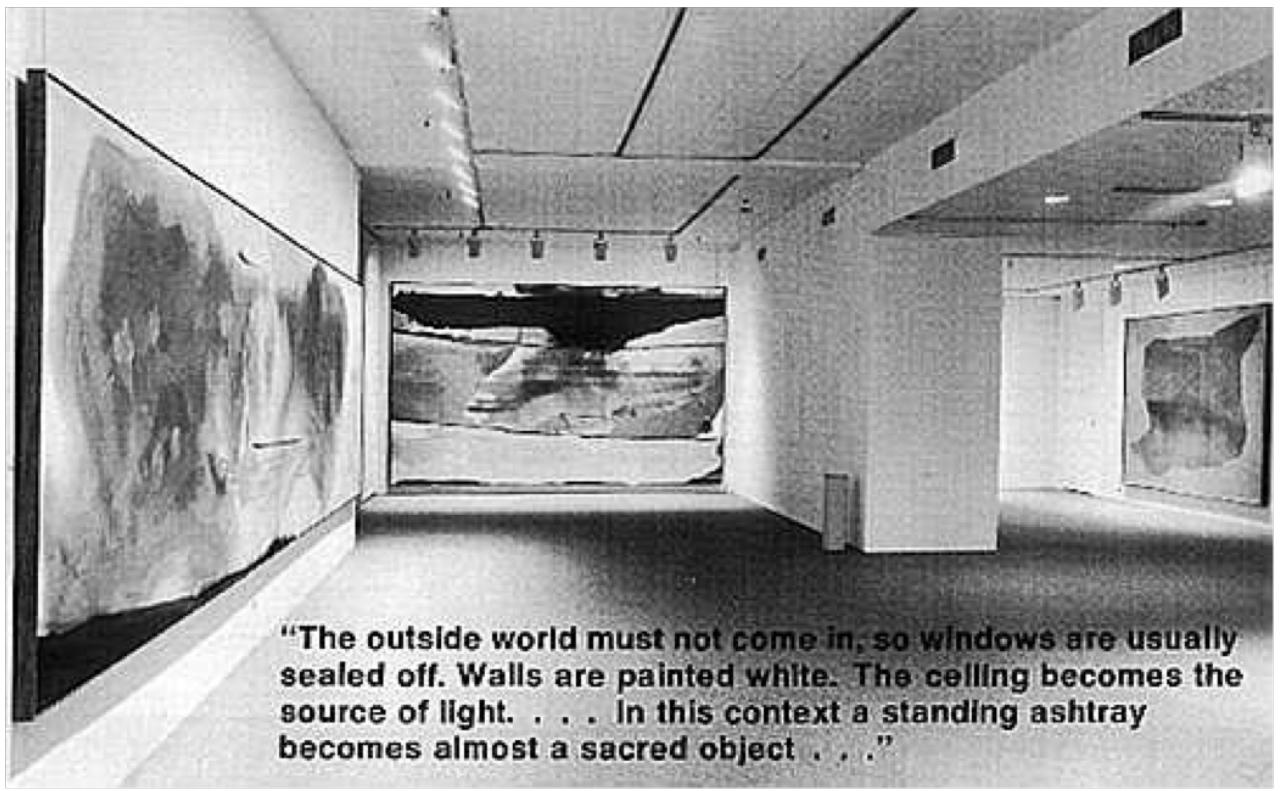
[fig. 6]

Design is fine, “Documenta 1” (1955)

Vanaf de 20^{ste} eeuw werd het publiek, en vooral de communicatie met het publiek, een belangrijke factor in de museumwereld. Naast vernieuwde activiteiten zoals de rondleiding en het leergesprek, is het belangrijkste communicatiemiddel de presentatie geworden. Hiermee werd het mogelijk om met de opstelling een bepaalde interpretatie of verhaal over het tentoongestelde weer te geven. Vanaf 1900 zien we een evolutie naar wat men het ‘witte-wandenmuseum’ of de *white cube* noemt. Deze nieuwe manier van exposeren werd vanaf 1945 tot zelfs nog vandaag als de norm beschouwd. O’Doherty zag het impressionisme, en voornamelijk de kunst van Monet, als een oorzaak van deze ontwikkeling binnen de expositieruimte. Monet dwong een andere manier van kijken af, wat O’Doherty benoemd met de term *scanning*. Doordat de rand van het werk nu een belangrijk deel van de compositie werd, werd ook de ruimte buiten het kader bepalend voor het werk. Het gevolg hiervan is de behoefte aan meer tussenruimte tussen kunstwerken en lichte wanden en muren ontdaan van ornamenten. (Konijn, 1993: 431-432)

De nieuwe, hedendaagse presentatie was ook het gevolg van een groeiende vaststelling dat objecten in museale situatie hun oorspronkelijke context hadden verloren. Deze tendens uit de jaren vijftig deed de noodzaak groeien voor een nieuwe vormgeving die de toeschouwer ervan bewust moest maken dat kijken naar kunst zich in het heden afspeelt en dat kunst telkens opnieuw geïnterpreteerd wordt. Zo verdween de expressieve vormgeving van het presenteren en maakte deze plaats voor een koeler, strakker ontwerp, meestal gebaseerd op een *grid*. (Konijn, 1993: 441-442) Brian O’Doherty, die al eerder vernoemd werd, heeft een interessante analyse gegeven over de esthetische benadering van presenteren. In 1976 stelde hij het volgende: “De galerie is voor vele kunstenaars de ideale expositieruimte geworden. Alle factoren die zouden kunnen verhinderen dat een bepaald werk als kunst wordt beschouwd, zijn geëlimineerd. De buitenwereld, namelijk het leven, wordt er buitengesloten. De geest mag hier binnen, maar het lichaam niet. Deze *white cube* is geen tijdloos ideaal, maar is het resultaat van de veranderde verhouding tussen beschouwer en kunstwerk.”⁵ (O’Doherty, 1976: 15) Door de geschiedenis van het waarnemen van kunstwerken te verbinden met de geschiedenis van hun presentatie zelf, wil O’Doherty inzicht geven in de voorwaarden waaronder de esthetische presentatie kon ontstaan. (Konijn, 1993: 441-442)

In de jaren tachtig werd de rol van de kunstenaar en de scenograaf belangrijker dan ooit. Deze verandering van de relatie kunstenaar-museum werd zelfs als de belangrijkste breuk met de voorgaande jaren beschouwd. Kunstenaars gingen zich steeds vaker inmengen met de presentatie van hun werk en werden uitgenodigd om zelf ruimten in het museum in te richten. Museumdirecteuren en conservatoren werden terughoudend en zijn zichzelf steeds meer gaan beschouwen als tolk van de kunstenaar.



[fig. 7]

O'Doherty, B. "Inside the White Cube: The Ideology of the Gallery Space" (1986)

(Konijn, 1993: 445, 448) Vandaag zien we nog steeds de inmenging van de kunstenaar, maar door de opkomst van professionele beroepen als curator en scenograaf wordt de presentatie steeds meer in hun handen gelegd.

De 20^{ste} eeuw: publiek en educatie

Na de Tweede Wereldoorlog werden musea beschouwd als een bepalend onderdeel van het cultureel leven, waartoe de grote meerderheid van de bevolking toegang zou moeten krijgen. In 1946 werd de *International Council of Museums* (ICOM) opgericht, wat bepalend is geweest bij het uitwisselen van ideeën over de museale taken op internationaal niveau. (Konijn, 1993: 433-434) De rol van het museum als onderdeel van de educatie was een belangrijk thema geworden. Vandaag is het ICOM een internationale organisatie van musea die zich inzet voor onderzoek, behoud, voortzetting en communicatie met de samenleving van het natuurlijke en culturele erfgoed van de wereld.⁶

In de jaren zestig en zeventig ontstond er de erkenning voor het bestaan van verschillende publieksgroepen, elk met hun eigen voorkennis, motivatie en belangstelling. Het museum diende hier bij de organisatie van zijn activiteiten rekening mee te houden en als gevolg werd educatie een belangrijk onderwerp binnen de taken van het museum. De rondleiding, die al een tijdje als communicatietool werd gebruikt, kreeg enkele alternatieven waaronder educatieve tentoonstellingen en projecten in samenwerking met het onderwijs. Daarnaast nam ook de schriftelijke begeleiding in musea toe en werd de diapresentatie een middel van inleiding op een tentoonstelling. Verschillende musea beschikten ook over werkplaatsen waar bezoekers konden deelnemen aan creatieve activiteiten om zo hun inzicht in kunst en creativiteit te bevorderen. (Konijn, 1993: 442-443)

Rond dezelfde periode vond er in Nederland reeds een discussie plaats over de ‘vermaatschappelijking’ van het museum en in 1970 schreef Jean Leering hier een interessant discussiestuk over. In zijn tekst *De functie van het museum*, schreef hij dat de oorzaak van de kloof tussen het museum en het publiek te wijten was aan het feit dat musea zich richten op een culturele elite en daarbij de cultuur van andere bevolkingsgroepen over het hoofd ziet. Volgens Leering zou deze kloof overbrugd kunnen worden door gestructureerde informatie te verschaffen die meer gericht is op deze groepen. Acht jaar later publiceerde Leering opnieuw een tekst, dit keer in samenwerking met Jan van Toorn. Hierin stellen ze dat het museum informeert op alle vlakken waarop het naar buiten treedt, dus ook via de architectuur, de inrichting van de presentatie en de grafische vormgeving van het drukwerk. Wat de schrijvers willen verwezenlijken is dat de bezoeker aandachtig gaat kijken en niet in oppervlakkig consumptiegedrag vervalt, wat volgens hen bereikt kan worden door informatie op verschillende niveaus aan te bieden. (Konijn, 1993: 442-443)

[6]

ICOM's missie zoals deze staat omschreven op hun internationale website



[fig. 8]

Thorp, S. "Security Guard and Elementary Students at Art Gallery" (z.d.)

Een belangrijke transformatie binnen het museumonderwijs is de impact van de kritische pedagogiek, een educatieve filosofie ontwikkeld door activisten in de jaren zestig. Terwijl museumeducatie vroeger gebaseerd was op canonieke feiten, tracht men vanaf de jaren negentig kritisch bewustzijn te ontwikkelen door studenten attent te maken op de machtsverhoudingen, dominante ideologieën en culturele veronderstellingen. Dit leidde tot een voortdurende ondervraging van alle vormen van museuminterpretatie; van statische teksten tot interactieve tentoonstellingen, galerij-gebaseerde activiteiten tot praktische workshops, met als doel deze onderliggende structuren zichtbaar te maken. Bijgevolg hebben musea sinds de jaren negentig steeds meer gestreefd naar het stimuleren van bezoekersautonomie en betrokkenheid bij het proces van het construeren van betekenis en het bevragen van de functie van het kunstmuseum.⁷ (*Howell, 2009: 147*)

[7]

Eigen vertaling

Deel 2

Het museum van de 21^{ste} eeuw:
van kunstmuseum tot
spektakel

In het vorige onderdeel van de paper gaf ik een gedetailleerde beschrijving over het ontstaan van het kunstmuseum, hoe kleine verzamelingen van particulieren zijn geëvolueerd tot (inter)nationale kunstmusea en hoe presentatie, educatie en het publiek steeds belangrijker werden. In dit deel ga ik mij meer focussen op het hedendaagse kunstmuseum van de 21^{ste} eeuw en hoe dit evolueert tot een *museum-as-event* (Ratnam, 2009: 120) dat moet beantwoorden aan de groeiende verwachtingen van het publiek en het winstbejag van de overheid.

Van 'hersentijdperk' naar 'handentijdperk'

Het is zover. Net zoals de 20^{ste} eeuw de overgang van het 'netvlietijdperk' naar het 'hersentijdperk' inluidde, zo evolueren we in de 21^{ste} eeuw van een 'hersentijdperk' naar een 'handentijdperk': van passieve presentatieplek naar amusementsindustrie. (Idema & van Herpt, 2010: 25) Van elitaire bolwerken met een extravagant programma tot een spektakel om de grote massa te lokken. Zoals eerder al vermeld, is de wereld onder invloed van globalisering, democratisering, commercialisering en digitalisering enorm veranderd en is de maatschappij steeds meer gericht op ervaring, beleving, entertainment, afwisseling en comfort. (Idema & van Herpt, 2010: 12-13, 26) "Kunnen mensen nog wel gewoon voor een object gaan staan en kijken? Want vandaag moet alles bewegend en interactief zijn, er moet geklikt en gescrold worden, enzovoort." (Anthoni, 2016: 90) De mogelijkheden voor het doorbrengen van onze vrije tijd zijn enorm toegenomen, waardoor musea steviger moeten concurreren. In de huidige trend van 'opleuken' en 'populariseren' van de museumindustrie, doen musea te hard hun best om het publiek tegemoet te komen in hun behoefte aan entertainment. (Hermesen & Gubbels, 2004: 4) Maar het is niet de taak van het museum om de kunst zodanig te vertalen naar de gemeenschap dat we uiteindelijk terechtkomen in een situatie waarin de kunst als het ware gedebiliseerd wordt. Alles wat zogenaamde 'hoge' cultuur is, wordt in onze maatschappij beschouwd als elitair en arrogant en dus proberen musea zich zo 'laag' mogelijk te gedragen. Kunstcriticus Merlijn Schoonenboom benoemt dit soort situaties met de term *McMuseum*; "Een museum vol hapklare kunst die je tijdens een museum-event snel en gemakkelijk kunt verorberen." (Twaalfhoven, 2004; Wesseling, 2004)

We horen al sinds de jaren 1980 en met de opkomst van de belevenis- en entertainment-economie, dat 'opleuking' en 'popularisering' de betekenis van musea uithollen. (Van Oost, Van Genechten, Daenen, 2016: 41-42) Door zich te 'verlagen' tot het grote publiek en zich te profileren als entertainmentindustrie, vervreemden musea zich van het in kunst geïnteresseerde publiek, hun eigen publiek. Marktwerving en marketing werden sleutelbegrippen en bijgevolg ondermijnen musea hun geloofwaardigheid en hun eigen positie. (Wesseling, 2004: 11)



[fig. 9]

Oiticica, H. Installation view of "Eden" (1969) at Whitechapel
Gallery, London

Als gevolg van de toenemende intrede van commercie en entertainment in musea, is de focus verschoven van het aanschouwen van kunst, naar het consumeren van lekkernijen en het aanschaffen van boeken en andere objecten. In sneltempo zijn economie en cultuur naar elkaar toegegroeid; ze zijn nauwelijks nog van elkaar te onderscheiden. Bijgevolg moeten musea hun bestaan in toenemende mate rechtvaardigen door hoge bezoekersaantallen, want: bezoekers brengen geld in het laatje, én hoge bezoekersaantallen wekken de indruk dat het museum gedragen wordt door brede lagen van de bevolking. Door met de wind van de commercialisering mee te waaien proberen musea te ontlopen aan de dreiging van marginalisering. Ze doen hun uiterste best om aan de eisen van economisch rendement te voldoen en organiseren enthousiast de ene blockbuster na de andere; de thema's van de tentoonstellingen kunnen niet cliché genoeg zijn (*"The I'm Hungover Collection"*, *"The I Like Yellow Collection"*,...) (Wesseling, 2004: 7, 10) Het geprivatiseerde, hedendaagse museum is creatief en intellectueel verlamd door zijn afhankelijkheid van blockbuster tentoonstellingen, ontworpen om zakelijke investeerders, filantropen en het massapubliek aan te trekken. (Bishop, 2013: 55) Musea zijn getransformeerd van passieve gebouwen tot levendige plekken in de stad, waar commercie en cultuur één zijn geworden. (Idema & van Herpt, 2010: 26-27) En zo ontwikkelen musea zich voort van bolwerken van vernieuwing tot bolwerken waar vernieuwing in de weg staat, tot plaatsen waar de vraag vergeten lijkt te zijn en is vervangen door de boodschap, en waar de creatieve twijfel aan de kant is gezet voor de zekerheid van het eigen gelijk. (Nespoli & Odding, 2004: 29)

Paul Dikker, beeldend kunstenaar en politicoloog, omschreef in een column van *Boekman* zijn droommuseum als volgt: "Mijn droommuseum is geen laboratorium, geen videotheek, geen evenement, geen educatieve instelling, geen economisch belevenismoment, geen dependance van de internationale kunsthandel en in het restaurant zijn geen rucolafofocaccia's met Siciliaanse pomodorimortadella, gemarineerde rode ui en balsamicodressing te bestellen en die kosten ook geen 9,50 euro, en de ingang van het museum ligt niet verscholen in een wirwar van trappen en beton. Het is niet een gebouw dat afleidt van de kunst die er te zien is, de suppoosten in mijn ideale museum dragen geen hippe sjerpen waar hun naam aandachtig met de hand op is geborduurd door oude dienstbare nonnen, en de directeur van mijn museum is ook niet per se een man." (Dikker, 2004: 36) Kritisch en bespottelijk, maar toch met enige waarheid, geeft Dikker in zijn column een goed beeld van hoe het 21^{ste} eeuwse kunstmuseum zich gedraagt en naar buiten treedt; als museum-event dat tegemoetkomt aan de eisen van de grote massa met als doel winst te behalen.



[fig. 10]

Heald, D. "Solomon R. Guggenheim Museum" (z.d.)

[fig. 11]

Ginny Pickles, "Tate Collections" (2005)

Maar niet iedereen is even kritisch over het 21^{ste} eeuwse spektakel in de museumwereld. Zo is Nicolas Bourriaud, Frans curator en criticus, een voorstander van participatie en interactiviteit in de kunstwereld en probeert hij deze terug in een positief daglicht te plaatsen. Voornamelijk bekend om zijn term *relational aesthetics* is Bourriaud een voorstander van interactieve relaties tussen kunstpraktijken en toeschouwers. “Alles is tijdelijk, toegankelijk, beweeglijk; alles staat open voor interpretatie; iedereen heeft recht op duizenden identiteiten, verlangens en bestemmingen.” (Van Gerrewey, 2009) Eén van de doelstellingen van Bourriaud’s boek was om discursieve en dialoogprojecten toegankelijker te maken voor musea en galerieën, in plaats van de bewering van een onafhankelijke en private symbolische ruimte.⁸ (Bishop, 2012; Bourriaud, 2002) In die zin beschouwde hij kunst als informatie-uitwisseling tussen kunstenaar.⁹

[8] Eigen vertaling

[9] Term ‘Relational Aesthetics’ zoals omschreven op de website van Tate Modern

Deel 3

In de praktijk:
Tate Modern

Dit deel van de paper omvat een uitgebreid onderzoek naar hoe één specifiek museum, nl. Tate Modern, zich gedraagt in de 21^{ste} eeuw. Hoe reageert dit museum van moderne kunst op de voorgaande fel besproken belevingscultuur? Als onderverdeling van dit hoofdstuk heb ik mij gebaseerd op *A Manual for the 21st Century Art Institution*, waarin 12 schrijvers, kunstenaars, academici, curatoren en galerie- en museumdirecteuren aan het woord worden gelaten om het huidige traject van kunstinstituten te beoordelen, telkens verband houdend met een denkbeeldige kamer. In dit boek reizen lezers van de receptie naar het dakterras, voorbij de galerijruimtes, tot ze uiteindelijk in het auditorium, het café en de boekenwinkel belanden. In deze paper zal de onderverdeling als volgt zijn: foyer, collecties, educatie, auditorium, café, bookshop en architectuur.

Over Tate Modern

Tate Modern is het nationale museum van Groot-Brittannië voor internationale moderne kunst en één van de vier vestigingen van de Tate Gallery groep. Het museum opende in 2000 haar deuren als resultaat van de opsplitsing tussen Britse kunst (Tate Britain) en internationale moderne kunst (Tate Modern). Het museum kreeg zijn vestiging in het *Bankside Powerstation*, een imposante elektriciteitscentrale gelegen aan de *Thames*, en werd verbouwd onder leiding van het Zwitserse bureau Herzog & de Meuron. Het majestueuze gebouw bestaat uit drie delen: een gigantische *Turbine Hall*, een *Boiler House* en een *Switch House*. De *Turbine Hall* is leeg gehouden en doet dienst als een 'straat' die oploopt naar de hoofdingang. Het *Boiler House* daarentegen is volgebouwd met vijf verdiepingen en kreeg daarnaast nog een glazen opbouw op het dak. (Roos, 2000: 51-52) Het *Switch House*-gebouw werd pas geopend in 2016 en is naast extra galerijen gewijd aan live art, installatiekunst en film. (Herzog & de Meuron, 2016)

Foyer

De foyer of inkomhal van een museum fungeert als het startpunt van een museumbezoek en trekt bezoekers aan door hen al een voorproefje aan te bieden van wat er in het museum te doen is. Tate Modern doet dit met zijn *Turbine Hall*, wat Darley (2005: 24) ook wel 'het spektakelstuk van het museum' noemt. De expositiezalen worden zichtbaar gemaakt door langwerpige matglazen balkons en geven inkijk in wat het museum te bieden heeft. (Roos, 2000: 52) Bijgevolg huisvest deze immense ontvangsthall een vaak gratis toegankelijke kunstininstallatie, waardoor bezoekers al een glimp kunnen opvangen van het aanbod en de activiteiten van het museum. De aan de hal grenzende winkel en horeca dragen bij aan de levendigheid en de variëteit van de ruimte en een talud dat vanaf buiten tot diep in de hal doorloopt, zuigt je als bezoeker als het ware het gebouw



[fig. 12]

Upton, A. "Tate Modern Blavatnik Building" (2016)

[fig. 13]

Flickr (Greenwood100), "Shibboleth or Crack at Tate Modern
Turbine Hall by Doris Salcedo" (2007)

Collecties

De klassieke, sobere collecties hebben inmiddels geduchte concurrentie gekregen; “Het museum van de eenentwintigste eeuw is het museum van de doorbroken chronologie, van de flexibele ruimten, van de dwarsverbanden.” (*Kaal, 2004: 87*) Zowel voor permanente als voor tijdelijke collecties wordt er ijverig geëxperimenteerd met thematische opstellingen in de overtuiging dat het opgeven van de chronologie de beste manier is om collecties op te frissen en eigentijds te maken. Dit experiment begon in MoMa in 1999, maar de aanpak zet zich vandaag verder in Tate Modern.¹⁰ (*Bishop, 2013: 24*)

Zo werd Tate Modern’s permanente collectie onderverdeeld in vier ‘genres’; *Landscape/Matter/Environment, Nude/Action/Body, Still Life/Object/Real Life* en *History/Memory/Society*. Deze vierdeling wordt in de literatuur vaak omschreven als dé ‘goede’ uitvoering van MoMa’s ‘slechte’ voorbeeld, maar toch is de benadering van de geschiedenis net zo apolitiek: het draait allemaal om de sterke punten van de collectie (Surrealisme, Abstractie, Minimalisme), hoewel de kamers worden gepresenteerd als uitwisselbare modules, eindeloos open voor herschikking. Het is ook daarom dat Bishop het relativisme van de thematische opstellingen na 2000 bekritiseert als perfect synchroon met museummarketing: een galerij om elke demografie te plezieren, zonder de instelling te hoeven afstemmen op een bepaald verhaal of een bepaalde positie.¹¹ (*Bishop, 2013: 24-27*)

Musea volgen de wetten van de markt: de ene hype volgt op de andere, kunstenaars worden behandeld als wegwerpartikelen en de betekenis van de afzonderlijke kunstwerken zijn volledig ondergeschikt aan de thematentoonstellingen. (*Wesseling, 2004: 10, 13*) Ook Tate Modern heeft er een handje van om de ene blockbuster na de andere te organiseren. Ratnam (*2009: 120*) omschrijft dit soort campagnes als volgt: “Downgrading of the collection and upgrading of what might be described as the *museum experience*. These campaigns are part of the growth of the phenomenon of *museum-as-event*.”

YOUR COLLECTION

Een goed voorbeeld is *Your Collection*, een blockbuster-tentoonstelling uit 2005, die het publiek uitnodigde om een alternatieve reis doorheen de kunstgeschiedenis te maken. Er werden zestien verschillende routes gesuggereerd, elk gebaseerd op een bepaalde stemming of gemoedstoestand. Zo had je de *I’m an Animal Freak*-collectie, die zich uitsluitend op afbeeldingen van honden, schapen en andere dieren focuste.¹²

[10]	Eigen vertaling
[11]	Eigen vertaling
[12]	Eigen vertaling



[fig. 14]

Stephenson, J. "Tate Modern Switch House by Herzog & de Meuron opens to the public" (2016)

[fig. 15]

GBPhotos, "Tate Sensorium" (2015) / Bomberg, D. "In The Hold" (1913-1914)

Verder aangevuld met de *I've Just Split Up*-collectie, de *Rainy Day*-collectie, de *I'm Hungover*-collectie, de *I Haven't Been Here for Ages*-collectie, enzovoort. Tot slot konden bezoekers ook hun eigen collectie samenstellen, bestaande uit zes kunstwerken naar keuze. (Stevens, 2016: 26-27)

TATE SENSORIUM

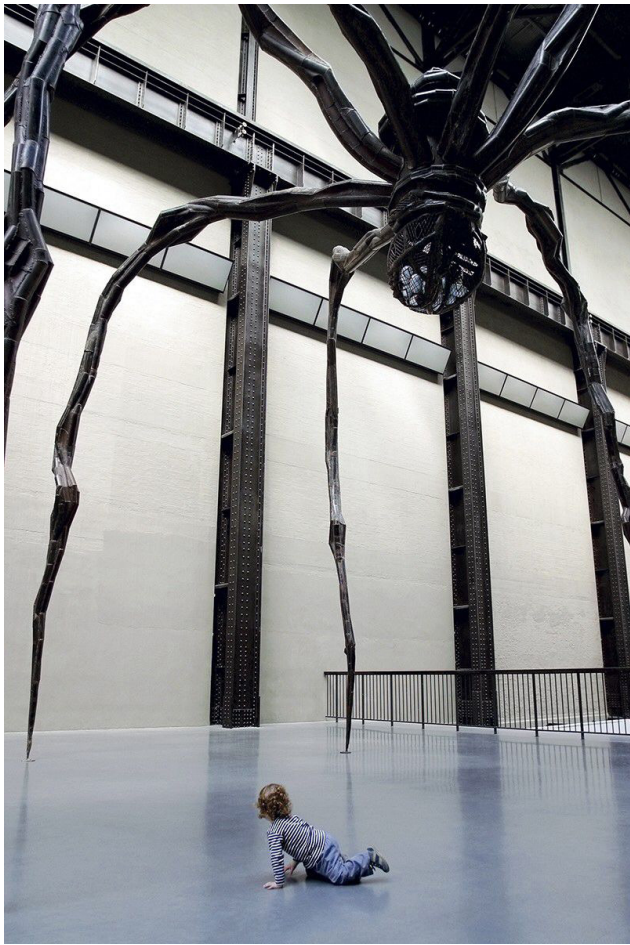
Een ander voorbeeld is *Tate Sensorium*, een immersieve tentoonstelling die plaatsvond in 2015, bestaande uit vier schilderijen uit de Tate-collectie. Geluiden, geuren, smaken en fysieke vormen, geïnspireerd op de kunstwerken, konden ervaren worden, waarna de bezoeker's fysiologische reacties opgenomen en beoordeeld werden via geavanceerde meetapparatuur. De tentoonstelling moedigde een nieuwe benadering aan voor het interpreteren van kunstwerken, waardoor zowel geheugen als verbeeldingskracht geactiveerd werden. (website Tate Modern)

Naast permanente en tijdelijke collecties zorgen ook het gratis toegankelijk spektakelstuk in de *Turbine Hall* en bijkomende randprogrammering voor de nodige sensatie. Zo worden in de immense ontvangsthall afwisselend grootschalige sculpturale projecten en *site-specific* werken tentoongesteld en heeft de *Turbine Hall* al enkele van 's werelds meest gedenkwaardige en veelgeprezen hedendaagse kunstenaars gehost. Denk maar aan Anish Kapoor, Olafur Eliasson of Ai Weiwei. Ook buiten de uren worden er verschillende activiteiten georganiseerd, zoals *Tate Modern Late*, wat elke eerste vrijdag van de maand plaatsvindt. Met muziek, live optredens, discussies en workshops bieden de afterhours-evenementen een opwindende gelegenheid om de galerij 's avonds te verkennen. (website Tate Modern)

Educatie

Vandaag vormt educatie een integraal onderdeel binnen het museumbeleid. Museumstudies is een academische discipline op zich en ook educators vullen een belangrijke plaats in binnen de huidige managementteams. Bovendien is de populatie van galeriedocenten aanzienlijk gestegen. Volgens sommige kunstcritici is deze stijging in het belangrijk achten van onderwijs binnen musea te wijten aan de tussenkomst van de overheid. Het is namelijk zo dat in bepaalde landen, waaronder Nederland, "je alleen subsidie voor de productie van een tentoonstelling krijgt, als deze het predikaat "educatief" draagt. Soms gaat het nog verder en verzint de politiek zelf thema's." (Twaalfhoven, 2004; Van Grevenstein, 2004) Odding & Nespoli (2004: 31) noemen het "verhalen als smakelijke verpakking voor het leermoment".

De afgelopen twee decennia heeft er zich in Britse musea en gallerijen een opmerkelijke stijging voorgedaan in de ontwikkeling van speciale ruimtes voor onderwijs en educatie. Zo ontstonden er verschillende onderwijskamers en kregen deze een grotere zichtbaarheid binnen de instelling. Parallel hieraan was er ook een toename in



[fig. 16]

Stuart, M. "Tate Modern #01" (z.d.) / Bourgeois, L. "Maman" (1999)

[fig. 17]

Writtle M. "Kara Walker's 'Fons Americanus' at Tate Modern" (2019) / Walker, K. "Fons Americanus" (2019)

Tate Modern laat haar educatieve functie gelden door enerzijds hoogwaardige ruimtes voor leren en interpreteren te integreren in de galerij- en uitvoeringsruimte en anderzijds een zeer uitgebreid kunsteducatief programma aan te bieden. Denk aan allerhande workshops of summer schools, maar ook rondleidingen begeleid door kunstenaars zelf. Daarnaast beschikt het museum over een interactief studiecentrum waar bezoekers hun vaardigheden kunnen uitwisselen en ideeën kunnen bespreken én een studioruimte om zelf aan de slag te gaan. Voor scholen worden er tot slot speciale rondleidingen georganiseerd en bovendien kunnen leraren cursussen volgen om hun leerlingen goed te kunnen begeleiden, tijdens het bezoek aan het museum en eventueel daarna in de les. Tate Modern vindt het belangrijk dat hun educatie verder rijkt dan alleen ‘het museum’, daarom wordt er onder andere ook een online kunsteducatief programma aangeboden. (*website Tate Modern*)

Naast educatie, zien we ook hoe participatie en relationele praktijken belangrijk worden geacht. Om in contact te komen met kunstenaars, critici en academici, werden kunstmusea gedwongen om debatten te voeren over representatie, identiteit, hybriditeit en interpretatie. Zo wordt de bezoeker al sinds de jaren negentig aangemoedigd om te evolueren van *soap box audience* naar actieve deelnemer en wordt er steeds meer gestreefd naar de autonomie en betrokkenheid van bezoekers.¹⁴ (*Howell, 2009: 147*)

Een goed voorbeeld is de *Tate Thames Dig* uit 1998 met als doel om buurtbewoners, tijdens de bouw van Tate Modern, te betrekken bij het nieuwe museum. Zowel jongvolwassenen als senioren, als de kunstenaar Mark Dion zelf, werkten samen aan de oever van de *Thames* voor het uitgraven, identificeren en toekennen van betekenis aan gevonden artefacten. Smerig rivierafval werd omgezet in waardevolle hedendaagse kunst en buurtbewoners werden instrumenteel betrokken.¹⁵ (*Howell, 2009: 147-149*)

Auditorium

Een auditorium kan gezien worden als een locatie voor reflectie en interpretatie. Het is een plaats voor ervaring, maar ook om het begrip van hedendaagse kunst naar voren te schuiven. De term heeft niet alleen betrekking op het fysieke gebouw, maar kan ook slaan op andere uiteenzettingen zoals publicaties, audiogidsen en de website. Net zoals het deel over educatie, kan ook het auditorium bekeken worden vanuit de trend

[13]	Eigen vertaling
[14]	Eigen vertaling
[15]	Eigen vertaling



[fig. 18]

Gardner, G. "Tate Modern Switch House" (z.d.)

[fig. 19]

Cargo Collective, "Tate Summer School July 2019" (2019)

om een actiever en meer betrokken publiek te creëren. Een publiek dat naast het af en toe bezoeken van de hoofdtentoonstelling, zich ook verdiept in hedendaagse kunst en zich laat inspireren en informeren. Het auditorium is de ideale plaats voor presentaties en lezingen. (Nash, 2009: 132, 135)

Tate Modern's *Starr Cinema*, voordien *Starr Auditorium*, is gewijd aan evenementen en filmvertoningen. Het volledig uitgerust auditorium met levendige rode bekleding voor maximaal 240 gasten, vormt een goed compromis tussen een *lecture hall* en een *screening room*. Zoals omschreven op de website "brengt Tate Film's Cinema Programma werk samen uit verschillende tradities van filmische en artistieke praktijken, waarbij de plaats van het bewegend beeld binnen het museum van de 21^{ste} eeuw wordt verkend, uitgedaagd en bevestigd."¹⁶

Starr Cinema is opgedeeld in drie onderdelen en toont het werk van kunstenaars en filmmakers die experimenteren met de conventies van het bewegend beeld en de evoluerende rol ervan in de visuele cultuur willen onderzoeken. Zo is *Pioneers* gefocust op het presenteren van retrospectieven gewijd aan filmmakers en kunstenaars die met hun werk nieuwe benaderingen van het bewegend beeld hebben voorgesteld. Daarnaast toont *Artists' Cinema* op een maandelijks basis previews, premières of unieke presentaties van werk van opkomende en reeds gevestigde kunstenaars, telkens opgevolgd door een discussie. Tot slot presenteert *Counter-Histories* thematische programma's die stereotypen van bewegingen in de film- en kunstgeschiedenis uitdagen.¹⁷ (website Tate Modern)

Naast de *Starr Cinema*, worden er ook *seminars* georganiseerd in de daarvoor voorziene *Seminar Room* en in *The Thanks*, een permanente galerij voor live art, performances en film- en videowerk, worden geregeld lezingen gegeven door verschillende kunstenaars.

Café

Het is een uitdaging om vandaag nog een (kunst)museum op te noemen waar geen fancy café of restaurant aan verbonden is. Museumcafé's hebben zich namelijk opgewaardeerd van caféruimte tot centraal onderdeel van de museumervaring. Het gaat zelfs zo ver dat gedrag dat ooit was toegestaan in de beslotenheid van het café - kletsen, roddelen, flirten – tot ver buiten de afgebakende ruimte is gelekt. En wat ooit beperkt was tot de galerijruimte, de architectuur en het meubilair van het café is geworden.¹⁸ (Ratnam, 2009: 120-121, 127)

[16]

Eigen vertaling

[17]

Eigen vertaling

[18]

Eigen vertaling



[fig.20]

Storm, "Starr Cinema" (z.d.)

[fig.21]

Choosong, S. "Café" (z.d.)

In 1995 daarentegen, omschreef Carol Duncan in haar boek *Civilizing Rituals: Inside Public Art Museums* de museumgalerij als een zorgvuldig afgebakende ruimte, aangewezen voor een speciale kwaliteit van aandacht. Bijgevolg was het café een geschikte ruimte voor sociaal gedrag. Een afbakening die de grens handhaafde tussen de galerieruimte en het daar toegestane gedrag en het café met het daar gelicentieerde gedrag. Anno 2020 zijn we beland in een hele andere situatie; één die Rogoff omschrijft als *looking away* of ‘het weggijken van de kunst zelf’. Een toeschouwerswijze waarin de aandacht is verschoven van de tentoonstelling naar de boekenwinkel en de cafetaria. In dit opzicht kan *looking away* opgevat worden als de vermenging van beide ruimtes, waarbij de rol van het café en andere delen van de museumervaring onderdeel worden van de continuïteit van de galerijruimte. Deze verschuiving in de rol van het museum wordt door Andreas Huyssen omschreven als “the move from ‘museum as bastion of high culture’ to ‘the new kingpin of the culture industry’”; een evolutie in de richting van een op koopwaar en catering gebaseerde economie.¹⁹ (*Ratnam, 2009: 120, 122-123*)

Museumcafé’s, -restaurants en -winkels zijn op zichzelfstaande plekken geworden, met een eigen identiteit en uitstraling. Zo beschikt ook Tate Modern over niet één, niet twee, maar maar liefst vier drink- en eetgelegenheden. Verspreid over twee gebouwen en verschillende verdiepingen, zijn ze een centraal onderdeel van de museumervaring. “More than mere icing on the cake, they have become the bread and butter (or perhaps that should be ciabatta and olive oil) of many visits. Tate Modern feeds many whose appetite for contemporary art is possibly less than that for spring lamb. And coffee.” (*Glancey, 2004*) Het museum was zelfs nog niet open of er werd in 2000 al aangekondigd dat het restaurant in de transparante opbouw op het dak de mooiste plek van de nieuwe Tate Modern zou worden. (*Roos, 2000: 52*) Het lijkt wel of de catering, de lekkere koffie en het mooie uitzicht belangrijker worden geacht dan de interesse in de kunst. Het zijn tot slot de commercie en de catering die geld opleveren.

Het centraal stellen van de cafetaria en het opheffen van de grens tussen de sociale ruimte en de galerij gaat zelfs zo ver, dat men nu en dan de catering mee betreft in één van de kunstcollecties van het museum. Zo werd er dit jaar nog (!) een *Andy Warhol Tasting Menu* georganiseerd in Tate’s nieuwste restaurant op de negende verdieping van het *Switch House*. Een waar spektakel, waarbij verschillende gerechten afgestemd werden op thema’s die aan bod komen in Warhol’s kunst. Er konden gerechten gegeten worden zoals de *Tuna Fish Disaster*; “inspired by the artist’s piece of the same name when two ladies contracted botulism and died from a tainted can of tuna” of de *Coca-Cola Jelly*; “a recurrent theme in his work and a symbol of Americana, here boiled down and served as an edible coke float”. Voor of na het verschaffen van dit tasting menu, kreeg men dan ook ‘gratis’ toegang tot de collectie. (*website Tate Modern*)



[fig.22]

Eater London, "The Tate Modern Restaurant on the ninth floor of the new Blavatnik Building" (z.d.)

[fig.23]

Tate Modern, "Tasting Menu and Warhol" (2020)

[fig.24]

Tate Modern, "Tasting Menu and Warhol" (2020)

Voor bookshops en winkels gelden eigenlijk dezelfde principes als voor het museumcafé. Ook hier zien we een evolutie in de richting van een op koopwaar en catering gebaseerde economie. (*Ratnam, 2009: 120*) Een ruimte waar de geldende gedragsregels al tot ver buiten zijn grenzen zijn gereikt, tot in de verste uithoeken van de museumgalerij. Tate Modern beschikt over vier winkels met daarnaast nog een online variant. Onvermijdelijk om er zomaar te passeren en een hele uitdaging om zonder geschenk huiswaarts te keren. Ook ik bezwijk hieraan en laat mij verleiden tot impulsaankopen; posters, tote bags, magneten, boeken. Sommigen tot op de dag van vandaag zelfs nog ongeopend of onaangeroerd.

“The pleasure of selecting the book from the shelf in an art bookshop, paying for it at the till, and taking it home, ‘Mine! All Mine!’, certainly suggest a distinct commercial sublimation of our relationship with the art object in a gallery context.” (*Fusco, 2009: 46*)

Architectuur

Het museumgebouw heeft doorheen de geschiedenis vele gestalten aangenomen; van kunsttempel tot rariteitenkabinet, van introvert huiskamermodel tot schitterende kathedraal, tot het extraverte gebouwtype dat schreeuwt: ‘Hier ben ik!’, het museum dat zelf kunstwerk is geworden en nadrukkelijk deel uitmaakt van de collectie. (*Verheggen, 2004: 65*) “*Signature architecture* has developed hand in hand with rampant expansionism in the museum sector. Museum buildings have become icons, brands, even franchises.” (*Blazwick, 2009: 15*)

In haar essay *The Cultural Logic of the Late Capitalist Museum* (1990), merkte Rosalind Krauss op dat “de diepgaande ontmoeting met het kunstwerk ondergeschikt geworden is aan een nieuw soort ervaringsregister; namelijk de hyperrealiteit van zijn architecturale container.” In plaats van een individuele artistieke openbaring, stuiten kijkers eerst op de euforie van de ruimte, waarbij de kunst naar de tweede plaats wordt verschoven. Dit kan vandaag gezien worden als “de triomf van *starchitecture*”, wat Krauss in 1990 al voorzag en waarbij de externe verpakking van het museum belangrijker is geworden dan zijn inhoud. Deze opkomende trend is volgens verschillende kunstcritici te wijten aan de groeiende privatisering van kunstmusea waarbij er wordt gestreefd naar de dominante mantra van “groter is beter en beter is rijker”.²⁰ (*Bishop, 2013: 5-6, 11*) Museumarchitectuur is een vorm van communicatie geworden zoals elke andere advertentiecampagne. ‘Come in, feel exhilarated, get involved!’, waarbij schaal wordt gebruikt om te imponeren.²¹ (*Blazwick, 2009: 16*)

[20]

Eigen vertaling

[21]

Eigen vertaling



[fig.25]

Upton, A. "Tate Modern Blavatnik Building" (2016)

[fig.26]

Zandri, L. "The New Tate Modern" (2017)

[fig.27]

Baan, I. "Tate Modern Switch House" (2016)

In dit opzicht doet Tate Modern het tegenovergestelde. Het wordt namelijk gezien als het schoolvoorbeeld in de trend van het hergebruiken van vrijkomende industriële panden als museum. (*Idema & van Herpt, 2010: 33*) Zo plaatst het gebouw zich meer op de achtergrond en is het net als de afzonderlijke kunstwerken slechts een onderdeel van een groter geheel van de functies van een museum. (*Roesink, 2004: 62*) Hoewel de terughoudende architectuur van de oude elektriciteitscentrale, die door velen als voorbeeld wordt aanzien, werd in 2016 het museum vervolledigd met een waar staaltje architectuur. Onder leiding van Herzog & de Meuron werd het reeds bestaande gebouw vergezeld door *Switch House*; een unieke piramidevormige toren, met een betonnen structuur en dramatische uitstraling, die een iconische toevoeging aan de Londense skyline creëert.²² (*Herzog & de Meuron, 2016*)

Deel 4

Museumvlucht

Doorheen de tijd is de rol van musea fundamenteel veranderd. Het is logisch dat zij beantwoorden aan de eisen en de wensen van de maatschappij, maar sommigen beweren dat ze vergeten zijn waar het echt om draait. Entertainment en spektakel zijn op de voorgrond getreden en de kunst wordt steeds vaker gereduceerd tot vulling; als onderdeel van één of andere cliché thematentoonstelling om 'de grote massa' te lokken, verliest ze haar afzonderlijke waarde. Daarom zijn er verschillende initiatieven ontstaan die musea de rug toekeren en ingaan tegen de spektakelcultuur. Al vanaf de jaren zeventig is er sprake van het fenomeen van de museumvlucht, waarbij kunstenaars uit ontevredenheid met de idealistische ruimte, moedwillig buiten de muren treden. Denk aan oude klassiekers als *Chambres d'Amis*, *Skulptur Projekte Münster* of *site-specific* kunstenaars als Daniel Buren, Robert Smithson en Gordon-Matta Clark, maar ook meer recente voorbeelden als Thomas Hirschhorn en Kunsthal Gent. In hoeverre is deze 'vlucht' geslaagd en in hoeverre werd deze opnieuw door het instituut gerecupereerd?

Thomas Hirschhorn

Thomas Hirschhorn is één van de vele kunstenaars die kritiek biedt op de kapitalistische maatschappij en de spektakelmusea waarbij architectuur bijna belangrijker wordt geacht dan inhoud. Hij breekt met de traditionele manier van tentoonstellen en bevrijdt zijn werk van de valse pretenties van een museale omgeving. Zo kunnen zijn DIY-constructies, opgebouwd uit doodgewone materialen als karton, folie, tape en plastic, beschouwd worden als een uiting van zijn kritiek. Gezien zijn achtergrond als lid van *Grapus*, waarbij hij zich reeds bezighield met het verspreiden van grafisch ontwerp in het straatbeeld, is het geen verrassing dat hij in zijn latere leven moedwillig buiten de muren van het instituut treedt. Zijn installaties zijn vaak gemaakt voor een bepaalde plek en zijn vrij toegankelijk. Zo bevond zijn *Bataille Monument* uit 2002 zich in de Turkse buitenwijk van Kassel met als doel de stad sociaal in kaart te brengen. Bij dit monument besloot Hirschhorn nog een stapje verder te gaan en organiseerde hij een transportsysteem tussen *Documenta* en het *Bataille Monument*, om de kloof tussen beiden nog meer zichtbaar te maken.²³

Site-specificity

Naast Thomas Hirschhorn zijn er ook vroegere bewegingen die getracht hebben komaf te maken met het elitaire karakter van het museum. In de heersende drang te ontsnappen aan wat Robert Smithson het *cultural confinement* noemt, ontwikkelde zich in de jaren zeventig een nieuwe



[fig. 28]

Maschmann, W. (z.d.) / Hirschhorn, T. "Bataille Monument (Taxi-Shuttle Service)" (2002) at Documenta 11 in Kassel

[fig. 29]

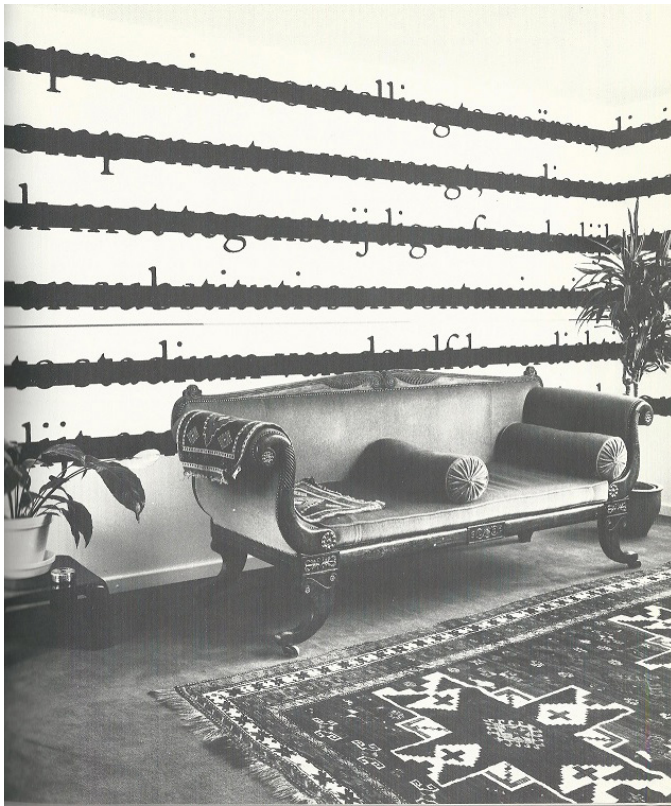
Onbekend, (z.d.) / Hirschhorn, T. "Bataille Monument" (2002) in Kassel

kunststroming, genaamd *site-specificity*. Verschillende kunstenaars waaronder Daniel Buren, Robert Smithson en Gordon-Matta Clark, trokken uit ontevredenheid met de idealistische ruimte van het museum naar buiten om in dialoog te gaan met de publieke ruimte. Op die manier wordt de relatie tussen het kunstwerk en de plaats een fundamenteel onderdeel van de betekenis van het werk en bijgevolg wordt het niet beïnvloedt door de museale omgeving. (Davidts, 2000) Door de “locatiegevoeligheid” zetten de kunstenaars zich tevens af tegen de circulatie van kunstwerken als koopwaar.

Chambres d’Amis

Chambres d’Amis is een tentoonstelling uit 1986 die plaatsvond middenin het centrum van Gent en gecureerd werd door Jan Hoet. Met als doel om de grenzen van het museumgebouw te verlaten werden een vijftigtal kunstenaars uitgenodigd om gedurende drie maanden hun werk tentoon te stellen in de privéwoningen van verschillende Gentenaars. Door actuele kunst in een maatschappelijke context te plaatsen, trachtte men ernaar om de exclusiviteit van het museum te doorbreken; door kunst binnen te brengen in private woningen, probeerde Hoet aan te tonen dat kunst naast de elite, ook voor het gewone volk beschikbaar is.²⁴ Op deze manier hoopte hij de kloof tussen het museum en zijn omgeving te overbruggen en trachtte hij het museum tot bij de mensen thuis te brengen. (Hoet, 1986: 10, 22) Hoet zette zich met zijn project af tegen de *white cube*, maar niet per se tegen het museum zelf. Hij schreef dat het museum “de drager van het project is, maar zich niet in het groen begeeft, niet een toeristische attractie en de zomershow in het park is, maar op een subtiele manier in het dagelijks leven wil integreren. Niet om te overweldigen, maar om stil te staan bij de kunst.” Hij zette zich daarmee af tegen concurrenten van die tijd, zoals het *Skulptur Projekte Münster* dat vanaf 1977 met zijn projecten buiten het museum veel specifieke vragen over de openbare ruimte aankaartte. (Jentjens, 2017)

Naast enthousiasme en lovende uitspraken, boden verschillende kunstenaars aan de hand van hun bijdrage een kritisch antwoord op *Chambres d’Amis*. Zo reageerde Jef Geys op het elitaire karakter en het gebrek aan woningen van studenten, migranten en werklozen door zijn werk net wel daar te tonen en in gesprek te gaan met deze mensen, die doorgaans niet geïnteresseerd zijn in kunst. Daarnaast kaartte Daniel Buren met zijn bijdrage getiteld *Le décor et son double* de “onontkoombaarheid van de institutionele conditie” (Davidts, 2000) aan en voorzag zijn werk van meer “autonomie”. (Jentjens, 2017) Verder kwamen er ook tegenreacties als *Antichambre* in 1986 die, onder leiding van Thierry De Cordier, onder het motto ‘alles is kunst’ de voormalige textielfabriek Aelsberghe-Van Oost omdoopte tot “Fabriek voor *Entartete Kunst*”. Het doel van de tentoonstelling was om protest uit te lokken tegen het modernisme van *Chambres d’Amis*. (Grymonprez, 2012: 91)



[fig. 30]

foto uit boek van Coucke, J. e.a. "Chambres d'Amis" (1986)

[fig. 31]

M HKA, Willemse H. & Morris, P. in: 'Copyright Panamarenko' (2005)

Hoe goed Hoet's bedoelingen ook waren, we kunnen er niet omheen dat deze tentoonstelling, naast de *Skulptur Projekte Münster*, gezien kan worden als hét voorbeeld van het *extra-muros* tentoonstellingsconcept waarmee musea zelf antwoord willen bieden op de massale museumvlucht. Het museum wil als het ware zelf vertrekken. Bij dit soort projecten wordt de strategie van de *site-specificity* door het museum gerecupereerd en toegeëigend en nodigt men kunstenaars uit om 'samen' het gebouw te 'verlaten', waardoor *site-specificity* getransformeerd is tot een 'curatorieel concept', een formuleerbare opdracht. Het museum zelf heeft de museumvlucht als het ware opnieuw geïnstitutionaliseerd en elke poging om het museum te verlaten wordt als een kant en klare opdracht aangeboden. (Davidts, 2000) Dit is wat Davidts (2000) omschrijft als de "onontkoombaarheid van de institutionele conditie". De kunstenaar komt tot het besef dat zowel vertrekken, als naar buiten gaan, als buiten werken altijd in het teken zal staan van wat er binnen de institutie gebeurt. Het museum wordt immers nooit écht verlaten, maar simpelweg meegenomen. (Davidts, 2000)

Skulptur Projekte Münster

Een ander alombekend voorbeeld van het *extra-muros* tentoonstellingsprincipe is *Skulptur Projekte Münster*. Het 100-daagse evenement dat sinds 1977 om de 10 jaar plaatsvindt wordt gelijktijdig gecoördineerd met de *Documenta*-tentoonstelling in Kassel. Uit een wereldwijde selectie van verscheidene kunstenaars worden in de publieke ruimte sculpturale kunstwerken en installaties gepresenteerd die de stad omtoveren tot een centrum van beeldhouwkunst. Elke kunstenaar kiest een locatie in de stad en creëert een werk dat in dialoog gaat met zijn omgeving of de architectuur van de gekozen plek. Dit resulteert in heel ruimtelijke, toonaangevende sculpturen en installaties met een grote nadruk op architectuur. Inmiddels is de beeldtentoonstelling in Münster uitgegroeid tot één van de grootste en belangrijkste kunstmanifestaties van kunst in de openbare ruimte ter wereld.²⁵

Kunsthall Gent

Een heel recent voorbeeld, waar veel opstartende of reeds bestaande kunstinitiatieven vandaag de dag een voorbeeld aan kunnen nemen, is zonder twijfel Kunsthall Gent, dat sinds 2018 zijn vestiging heeft in het voormalige Caemerklooster in het centrum van Gent. Kunsthall Gent omschrijft zichzelf als "een experimenteel kruispunt voor de presentatie en ontwikkeling van hedendaagse kunst" en wil hierin nieuwe manieren ontwikkelen. "Vergelijk haar met een stad, met een openbare ruimte waarin verschillende identiteiten samenkomen en op elkaar inspelen of juist naast elkaar bestaan." De werken in het doorlopende tentoonstellingsprogramma *Endless Exhibition* blijven namelijk op hun plaats of worden aangepast,



[fig. 32]

LWL-Museum für Kunst und Kultur (Wakonigg, R.) "Impressions of past Skulptur Projekte" (1977) / Oldenburg, C. "Giant Pool Balls" (1977) Skulptur Projekte Münster Standort: Aaseeterassen

[fig. 33]

Kunsthall Gent website

terwijl er rondom ruimtelijke ingrepen, tentoonstellingen en andere publieke activiteiten plaatsvinden. Op zijn beurt zullen er dan bepaalde kunstwerken verhuizen, veranderen of verdwijnen. “Net zoals er in een stad ook voortdurend wordt bijgebouwd, weggehaald, hersteld of aangepast.” (*Van Zuijlen, 2019*) Concreet wil dit zeggen dat geen enkele kunstenaar, die in samenwerking treedt met Kunsthall Gent, in een *white cube* situatie zal belanden. (*Ruyters, 2019*)

Tot slot wil Kunsthall Gent een plek zijn waar verschillende kunstdisciplines elkaar wederzijds uitdagen en beïnvloeden. Hiermee worden klassieke definities van kunstenaar, curator, criticus en ontwerper niet alleen overstegen, maar doorbreekt men met deze benadering ook de opdeling tussen individu, collectief en organisatie. (*Ruyters, 2019*)

Deel 5

Conclusie

Vandaag zijn musea niet meer weg te denken uit ons wereldbeeld. Tempel, rariteitenkabinet, kathedraal, kunstwerk, supermarkt: voorafgegaan aan een lange ontstaansgeschiedenis zijn onze huidige ideeën over de rol van het museum enorm geëvolueerd. (*Verheggen, 2004: 64*) Anno 2020 zijn we als consumptiemaatschappij steeds meer gericht op ervaring, beleving, entertainment, afwisseling en comfort. Ook de museumcultuur beweegt hierin mee en met als doel om aan onze eisen te voldoen ontstaan er nieuwe tendensen en ambities; musea die steeds dynamischer, veelzijdiger, toegankelijker, opvallender, commerciëler en cultureel ondernemender worden. (*Idema & van Herpt, 2010: 13*) De dominante mantra van ‘groter is beter en beter is rijker’ (*Bishop, 2013: 5-6, 11*) is intussen op de voorgrond getreden en het belang van de kunst heeft zijn plaats afgestaan aan het spektakel. Ratnam (*2009: 120*) omschrijft dit fenomeen als “downgrading of the collection and upgrading of what might be described as the *museum experience*”, kortweg: “*museum-as-event*”.

Wat al vroeg begon als een tempel gewijd aan de muzen en een opleidingscentrum voor geleerden, evolueerde in de zestiende eeuw tot *Kunst- und Wunderkammer*; een op vorstelijke representatie gerichte verzameling en slechts voor beperkt publiek toegankelijk. Niet veel later, met de opkomst van de wetenschap ca. 1700 maakte het encyclopedische karakter van dit soort verzamelingen plaats voor de focus op educatie en onderzoek, wat bijgevolg van het museum een publieke instelling maakte. Daarnaast zorgde een nieuwe kunstopvatting in 1800 voor een nieuw type gebouw; het kunstmuseum, waarvan het Alte Museum in Berlijn één van de vroegste voorbeelden is.

Wereldoorlog Twee daarentegen bracht veel schade en verwoesting met zich mee, wat tegelijkertijd de deur opende voor vernieuwing en eigentijdse vormgeving, zowel op vlak van architectuur als presentatie van de tentoongestelde objecten. *Documenta* is hier een toonaangevend voorbeeld van en wordt nog steeds gezien als één van de belangrijkste factors in het vormingsproces van het wereldwijde discours van hedendaagse kunst. (website Documenta) Geduchte experimenten op vlak van presentatie en vormgeving zorgen in de 20ste eeuw voor een overgang naar wat men de *white cube* noemt. Mede dankzij de invloed van Brian O’Doherty wordt dit tot vandaag de dag nog steeds als de norm beschouwd, mits bijhorende kritiek en tegeninitiatieven die steeds meer op de voorgrond treden (*zie voorbeelden als Kunsthall Gent en Thomas Hirschhorn*).

Naast de focus op presentatie vanaf de jaren zeventig, wordt ook publiek een cruciaal begrip binnen het museumbeleid. Bijgevolg zorgt de erkenning van verschillende publieksgroepen, elk met hun eigen voorkennis en motivatie, voor een groeiende belangstelling voor educatie binnen het museum. *Denk aan: alternatieve rondleidingen, diapresentaties, creatieve activiteiten, en dergelijke*. Verder kende ook de opkomst van de kritische pedagogiek een grote impact; waar museumeducatie zich vroeger voornamelijk focuste op canonieke feiten, trachtte men sinds 1970 een kritisch bewustzijn bij de museumbezoeker te ontwikkelen en zo ook

bezoekersautonomie te stimuleren. (Howell, 2009: 147) Tegelijkertijd zien we sindsdien de afname van particuliere initiatieven en de verschuiving naar overheidsbeheer, wat budgetfinanciering en privatisering op de voorgrond plaatst. In de aanloop naar 21^{ste} eeuw zien we hoe deze twee cruciale begrippen mee de oorzaak vormden voor een op spektakel en winst gebaseerde museumwereld.

Waar we in de 20^{ste} eeuw het belang van presentatie, educatie en publiek steeds meer op de voorgrond zagen treden, zien we kunstmusea in de 21^{ste} eeuw steeds meer evolueren naar het fenomeen van *museum-as-event*. Idema & van Herpt (2010: 25) omschrijven het als de overgang van “passieve presentatieplek naar amusementsindustrie”, waarbij musea de concurrentiestrijd aangaan met pretparken en onder de trend van ‘opleuken’ en ‘populariseren’ ijverig hun best doen om het publiek tegemoet te komen in hun behoefte aan entertainment. (Hermesen & Gubbels, 2004: 4) Bijgevolg zien we met de opkomst van het anti-elitarisme binnen het kunstcircuit hoe ‘hoge’ cultuur steeds meer als elitair bestempeld wordt en hoe musea deze kritiek proberen afwenden door zich te ‘verlagen’ tot het grote publiek. Andreas Huyssen omschrijft dit als “een evolutie van elitaire bolwerken met een extravagant programma tot een spektakel om de grote massa te lokken”. (Ratnam, 2009: 122)

Daarnaast zien we hoe de intrede van commercie en entertainment het museumlandschap hebben veranderd en hoe de focus is verschoven van het aanschouwen van kunst naar het verorberen van lekkernijen en het aanschaffen van geschenken. Zo heeft Tate Modern maar liefst vier café’s en vier winkels en vormen ze een centraal onderdeel van de museumervaring. Rogoff heeft het in dit opzicht over *looking away* of ‘wegkijken van de kunst’, waarbij de aandacht verschuift van de tentoonstelling naar de boekenwinkel en het café. De eens afgebakende ruimtes (galerij en café) met het daar toegestane gedrag zijn in elkaar overgevoerd en de rol van café, boekenwinkel en andere delen van de museumervaring worden onderdeel van de continuïteit van de galerijruimte. (Ratnam, 2009: 122-123) Commercie en cultuur zijn naar elkaar toegegroeid. Het zijn tot slot ook dit soort (neven)activiteiten die geld in het laatje brengen. Door met de wind van de commercialisering mee te waaien proberen musea te ontlopen aan de dreiging van marginalisering. Zo organiseert men de ene blockbuster tentoonstelling na de andere, waarbij de afzonderlijke betekenis van de kunstwerken volledig ondergeschikt is aan het thema. Denk aan *Your Collection* van Tate Modern, een voorbeeld dat al enkele keren werd aangehaald. Het is met dit soort tentoonstellingen dat men ernaar tracht elke demografie te plezieren en een zo groot mogelijk publiek te bereiken.

Tot slot zien we de opkomst van *signature architecture*, waarbij de architectuur van het gebouw het uithangbordje is geworden van het museum. Krauss haalde in 1990 in haar essay *The Cultural Logic of the Late Capitalist Museum* al aan dat het kunstwerk ondergeschikt is geworden aan zijn container, waarbij de kijker eerst stuit op de euforie van de ruimte alvorens een diepgaande ontmoeting aan te gaan met de kunst. Anno 2020

is hier niet veel aan veranderd en zien we steeds meer voorbeelden van *starchitecture* waarbij schaal wordt gebruikt om te imponeren.

Sinds 1970 is er al sprake van het fenomeen van de museumvlucht waarbij kunstenaars moedwillig buiten de muren treden als reactie tegen het elitaire karakter van musea en de invloed van de museale ruimte op hun werk. Zo zijn er oude voorbeelden als *site-specificity* waarbij kunstenaars rechtstreeks in de publieke ruimte gingen werken en de omgeving een cruciaal onderdeel werd in de betekenis van hun werk. Intussen werd de aanpak van de *site-specificity* reeds opnieuw geïnstitutionaliseerd en gerecupereerd door het museum zelf, waarbij men ‘samen’ met de kunstenaar trachtte te ‘ontsnappen’. Op die manier zal de museumvlucht, in de vorm van een kant en klare opdracht, altijd verband houden met het instituut. Dit is wat Davidts (2000) “de onontkoombaarheid van de institutionele conditie” noemt; het museum wordt immers nooit écht verlaten, maar simpelweg meegenomen. (Davidts, 2000)

Daarnaast zijn er verschillende recente voorbeelden van initiatieven die musea de rug toekeren en ingaan tegen het spektakel van de 21^{ste} eeuw. Denk aan Thomas Hirschhorn en Kunsthall Gent, maar ook onze masterproef You May Also Like past perfect in dit rijtje. Met YMAL bieden Anneke en ik jonge, opstartende ontwerpers een platform aan om hun kunnen op tentoon te spreiden. Uit ervaring weten we dat de plekken en kansen om ontwerp te tonen beperkt zijn. In Antwerpen, en bij uitbreiding België, zijn er weinig of geen plekken waar men aandacht aan grafisch ontwerp besteedt. YMAL doet dat wel. Als jonge creatievelingen zijn we niet langer afhankelijk van grote musea en gerenommeerde curatoren om eigen werk en dat van collega’s voor te stellen. Zowel online als offline presenteert YMAL een verscheidenheid aan designers en hun werk aan het brede publiek. Steeds met bijhorende context en achtergrondinformatie, waaraan het vandaag nog steeds te vaak ontbreekt. Op die manier krijgt YMAL ook een soort educatieve functie.

Met YMAL blijven we moedwillig weg uit musea en gallerijen, waar al bepaalde institutionele richtlijnen gelden. We brengen het werk terug de straat op, waar grafisch ontwerp immers zijn oorsprong kent. Hoewel we ons als beeldenmakers steeds vaker op het terrein van kunstenaars begeven, hoeft dit werk niet op dezelfde plek/manier getoond te worden. Bijgevolg willen we het werk loskoppelen van de *white cube* presentatie en de invloed die de museale omgeving heeft. Onder het motto ‘kunst voor iedereen’ presenteren we onze praktijk middenin de publieke ruimte, waar het werk op een laagdrempelige, niet-elitaire manier benaderd kan worden. Zo betrekken we meer dan alleen de *incrowd* en laten we zien wat grafisch ontwerp vandaag de dag allemaal kan betekenen.

You May Also Like presenteert bovendien werk van designers die méér willen dan enkel zaken ontwerpen die onze duim even doen stoppen en waarbij opvallen primeert op inhoud. Zorgvuldig selecteert YMAL projecten waaraan heel wat onderzoek voorafging en presenteert deze vervolgens

op heldere wijze. Daarbij ontbloot YMAL motieven van makers en ideeën achter projecten om grafisch ontwerp zo dichterbij om het even wie te brengen.

Tot slot overstijgen we met YMAL, net als Kunsthall Gent, de klassieke definities van kunstenaar, curator, organisator, scenograaf, enzovoort. Anneke en ik namen afgelopen maanden verschillende rollen aan bij het uitbouwen van YMAL. Zo tonen we aan dat de grenzen tussen verschillende disciplines vervagen en dat grafisch ontwerp vandaag heel erg breed kan gaan.

Bibliografie

(1) BOEKEN

Bergvelt, E., Meijers, D. & Rijnders, M. (1993). *Verzamelen. Van rariteitenkabinet tot kunstmuseum*. Open Universiteit, Heerlen: Gaade Uitgevers.

Bishop, C. (2013). *Radical Museology. Or, What's 'Contemporary' in Museums of Contemporary Art?* Londen: Koenig Books.

Craig-Martin, M. (2000). Towards Tate Modern. In: Blazwick, I. & Wilson, S. (eds.). *Tate Modern. The Handbook*. London: Tate Publishing, 13-39.

Idema, J. & van Herpt, R. (2010). *Beyond the Black Box and the White Cube. Hoe we onze musea en theaters kunnen vernieuwen*. Brugge: die Keure

O'Doherty, B. (1976). *Inside the White Cube. The Ideology of the Gallery Space* Londen: University of California Press.

Sharmacharja, S. (ed.). (2009). *A Manual for the 21st Century Art Institution*. Londen: Whitechapel Ventures Limited & Koenig Books.

Stevens, M. (2016). Touched from a Distance. The Practice of Affective Browsing. In: Legêne, S. & van den Akker, C. *Museums in a Digital Culture*. Amsterdam: Amsterdam University Press, 13-30.

Van Oost, O., Van Genechten, H. & Daenen, R. (2016). *Museum van het gevoel. Musea op de huid van de samenleving*. Brussel: Politea.

(2) ARTIKELS IN TIJDSCHRIFTEN

Darley, E. (2009). Energieke speelplaats. *Kunstbeeld*, 7/8, 22-26

Davidts, W. (2000). Het museum buitenspel gezet. *De Witte Raaf*, 88.

Dikker, P. (2004). Het droommuseum van... *Boekman*, 14(61), 36-39.

Jentjens, K. (2017). Mijn huis is jouw huis. *Metropolis M*, 2.

Kaal, R. (2004). Ruimte voor improvisatie. *Boekman*, 14(61), 87-88.

Nespoli, T. & Odding, A. (2004). Het museum als vrijplaats. *Boekman*, 14(61), 27-35.

Roesink, M. (2004). Het selecterend museum. *Boekman*, 14(61), 62-63.

Roos, R. (2000). Nieuwe Tate Modern in oude elektriciteitscentrale. *Kunstbeeld*, 5, 50-52

Ruyters, D. (2019). De eindeloze tentoonstelling. Nieuwe Kunsthal Gent geopend. *Metropolis M*, 2.

Twaalfhoven, A. (2004). Museum of mausoleum. *Boekman*, 14(61), 16-23.

Van Gerrewey, C. (2009). The Radicant. *De Witte Raaf*, 141.

Verheggen, G. (2004). Van 'Wunderkammer' tot warenhuis. *Boekman*, 14(61), 64-71.

Wesseling, J. (2004). Een museum moet leven. *Boekman*, 14(61), 7-15.

(3) WEBSITES

Actie Ondernemen. *Kunsteducatie*. Geraadpleegd op 6 maart 2020. <https://tinyurl.com/y6vezmod>

Arts Plastiques. *Corps et sculpture commemorative au XXe siècle*. Geraadpleegd op 6 mei 2020. <https://tinyurl.com/ybthk7gs>

Cuddy, D. *Thomas Hirschhorn*. Geraadpleegd op 29 mei 2020. <https://www.widewalls.ch/artist/thomas-hirschhorn/>

Glancey, J. *Is it a cafe? No, it's visual clutter*. Geraadpleegd op 23 maart 2020. <https://www.theguardian.com/artanddesign/2004/apr/07/architecture.museums>

Grymonprez, L. *De Kunstzomer van 1986. Kroniek en reconstructie van Chambres d'Amis op basis van het SMAK-archief*. Geraadpleegd op 26 mei 2020. https://lib.ugent.be/fulltxt/RUG01/002/007/038/RUG01-002007038_2013_0001_AC.pdf

Herzog, J. & De Meuron, P. *Tate Modern Switch House / Herzog & de Meuron*. Geraadpleegd op 27 april 2020. <https://www.archdaily.com/788076/tate-modern-switch-house-herzog-and-de-meuron>

Skulptur Projekte Archiv. *Skulptur Projekte Munster*. Geraadpleegd op 29 mei 2020. <https://www.skulptur-projekte-archiv.de/>

Tate. *IK Prize 2015: Tate Sensorium*. Geraadpleegd op 5 maart 2020. <https://www.tate.org.uk/whats-on/tate-britain/display/ik-prize-2015-tate-sensorium>

Tate. *Learning Spaces*. Geraadpleegd op 25 april 2020. <https://www.tate.org.uk/about-us/projects/tate-modern-project/learning-spaces>

Tate. *Turbine Hall*. Geraadpleegd op 25 april 2020. <https://www.tate.org.uk/visit/tate-modern/turbine-hall>

Tate. *The Thanks*. Geraadpleegd op 25 april 2020. <https://www.tate.org.uk/visit/tate-modern/tanks>

Tate. *Tasting Menu and Warhol*. Geraadpleegd op 28 april 2020. <https://www.tate.org.uk/whats-on/tate-modern/exhibition/andy-warhol/tasting-menu-and-warhol>

Tussen taal en beeld. *Bataille Monument*. Geraadpleegd op 6 mei 2020. <https://tinyurl.com/ybb9fte7>

Van Zuijlen, D. *Hoe een klooster een plek voor ontmoeting en samenwerking werd*. Geraadpleegd op 7 mei 2020. <https://festivalvandearchitectuur.be/hoe-een-klooster-een-plek-voor-ontmoeting-en-samenwerking-werd/>

Wikisage. *Chambres d'Amis*. Geraadpleegd op 7 mei 2020. http://nl.wikisage.org/wiki/Chambres_d%27Amis#cite_note-4

Marjolein Van herck
Sint Lucas Antwerpen
Paper Masterproef
2019-2020

*Met speciale dank aan Kim Gorus
voor de motiverende feedback en papercoaching*

