



EEN STUK VAN MIJ GAAT EEN PAAR KEER

**Over kunst en
documentatie**

Arjen Mulder





Inhoudsopgave

Voorwoord • 4

I.

**De problematiek:
het verdubbelen van een ervaring • 6**

Het oprijpbare als object – Interview met Hendrik Folkerts • 24

II.

**De weg van de kunstenaar:
drie strategieën en een overtocht • 35**

*Het kunstwerk is daar waar erover gepraat wordt – Interview met
Pil and Galia Kollektiv • 61*

III.

Documentatie en replica • 72

Noten • 87



Voorwoord

Een stuk van mij gaat een paar keer, daar moet je toevallig bij zijn, en dan verdwijnt het weer, verklaart Dick Raaijmakers in een interview uit 1980. Weinig hedendaagse kunstenaars zullen hem dat nazeggen als het om hun eigen werk gaat. Dat je je activiteiten dient te documenteren weet iedere kunstenaar. En al helemaal als je, zoals Raaijmakers, geen tijdsbestendige werken maakt in de vorm van sculpturen of schilderijen, maar met vluchtiger media werkt zoals performance, installatie of publieksparticipatie – kunstvormen die niet vanzelf een object opleveren als eindproduct.

Zorg voor mooi beeldmateriaal, een aantrekkelijke website gelinkt aan belangrijke kunstsites, laat professionele essayisten over je werk schrijven: tijdens hun opleiding leren kunstenaars in spe net als hun vakmatiger collega's, de ontwerpers, hoe ze voor een *po-werpoint*-rijpe en *social media driven*-verslaglegging van hun artistieke en creatieve proces kunnen zorgen. Maar waarom eigenlijk?

Op internet is inmiddels zo onvoorstelbaar veel documentatie te vinden over praktisch elk kunstwerk dat ooit voltooid of nog in de maak is, waar ook ter wereld, en er wordt ook zo precies bijgehouden welke documentatie door wie wordt geraadpleegd en hoe vaak, dat het zo langzamerhand interessanter is om te moeten worstelen met incomplete, vervaagde en beschadigde foto's of met teksten die amper te vinden zijn en waar de betekenis maar moeilijk uit los te tornen valt.

Zo ervoer ik het althans bij het samenstellen van *Dick Raaijmakers Monografie* (2007), een omvangrijk overzicht van het complete beeldende oeuvre van de op dat moment al oeroude *godfather* van de elektronische muziek in Nederland.¹ De documentatie moest bewijzen dat Raaijmakers zich vergiste in de waarde van zijn eenmalige werk voor nakomende generaties, en moest zijn performances, muziektheater en andere projecten opnieuw uitvoerbaar maken

door er zo precies mogelijke beschrijvingen en afbeeldingen van te geven. Een exercitie in documenteren die mijn belangstelling voor de problematiek voor eens en altijd wekte.

Kunst kan niet zonder documentatie, en documentatie niet zonder kunst – maar is het echt allemaal nodig? Dat is een gewetensvraag die de meeste conservatoren, verzamelaars, kunsthistorici en andere belanghebbenden zich liever niet stellen. Kunstenaars zijn in hun hart eerlijk genoeg om te weten wat goed is gelukt en wat niet – maar waarom zou je potentiële kopers weggagen als, zoals mijn inboedelverzekeraar eens uitlegde, kunst zoveel waard is als de gek ervoor geeft en je met slimme documentatie die gekte tot grote hoogten kunt stuwen? Waar is documentatie voor nodig? Niet om van een vage handeling alsnog sterke kunst te maken. Niet om iets wat je heel ontroerend vindt met anderen te delen. De vraag gaat veel dieper.

Wat gaat er verloren in een pdf-bestand van een schilderij, of een *livestream* van een installatie op een laptopscherm? Zo ongeveer alles vermoedelijk, behalve het plaatje. En wat ontbreekt er in beschrijvingen en analyses in bladen en blogs? Weer zo ongeveer alles, behalve de *message*, de algemene indruk. Kunst en documentatie zijn twee landen die aan elkaar grenzen – andere grond voor hetzelfde gewas. Kunst en documentatie dienen dezelfde godin of muze, maar tussen hun rijken gaapt een kloof waar de rivier van de tijd zich doorheen spoedt. Hoe sla je een brug? Dat is de grondvraag van dit boekje. Hoe maak je het o zo waardevolle dat zich soms materialiseert in een efemeer kunstwerk of een vergankelijk oeuvre toegankelijk voor wie er toevallig niet bij zijn?

Amsterdam, oktober 2014

I. De problematiek: het verdubbelen van een ervaring

1.

Wat kunst is en wat niet, is niet moeilijk uit elkaar te houden zolang kunstenaars voorwerpen maken die als *kunstwerken* in de markt worden gezet. Filosofen mogen zich het hoofd breken over de precieze kwaliteiten waaraan iets moet voldoen om voor kunst te mogen doorgaan, in de praktijk is dat duidelijk zat. Kunst is wat kunstenaars maken en als zodanig aan een publiek presenteren. Dat doen ze in speciaal daarvoor ingerichte ruimten die, tijdelijk of permanent, gewijd zijn aan de presentatie van dingen die juist door hun aanwezigheid in die ruimten kunst mogen worden genoemd. We hebben het dan over musea, galleries, stands op grote kunstmanifestaties, tijdelijke expositieruimten zoals huiskamers, fabriekshallen en websites, maar ook theaters, filmhuizen, concertzalen en de publicaties van literaire uitgeverijen.

Of de getoonde kunst goed of matig van kwaliteit is, doet er in dit kader niet toe: iets is kunst als het als kunst wordt voorgesteld of, op de persoon gespeeld, wanneer iemand er de verantwoording voor neemt als kunstwerk en zichzelf daardoor tot kunstenaar uitroept, met alles wat daarbij hoort. De grens tussen kunst en populaire cultuur is zo bezien eenvoudig te trekken. Iedereen mag wat zij of hij maakt kunst noemen, maar dient dan ook de consequentie te dragen dat het gemaakte en getoonde als kunst wordt beoordeeld. En laten we wel zijn: de criteria of iets sterke of flauwe kunst is, zijn genadeloos. Wie zich uiteen wil zetten met het absolute komt niet weg met *best wel aardig*. Om de grootste Nederlandse kunstenaar van de twintigste eeuw te citeren, Piet Mondriaan:

We noemen volstrekt, wat het graadverschil van *meer of minder* uitsluit.²

2.

Alleen zit de wereld niet meer zo simpel in elkaar als hierboven is beschreven. Het venijn zit in de laatste woorden van de openingszin: *in de markt gezet*. Het voortbrengen van een kunstobject verplicht de maker een relatie aan te gaan met het commerciële systeem dat bekend staat als de kunstmarkt. En daar heersen heel andere criteria dan gebruikelijk zijn in de besloten sfeer waarin kunstenaars en kunstliefhebbers elkaar, via het kunstwerk, ontmoeten. In de kunsthandel valt de waarde van een werk samen met de prijs die een koper ervoor wil betalen.

Het idee achter het museum is dat het een publiek toegankelijke ruimte wil zijn waarin kunstwerken niet meer aan de verplichting hoeven te voldoen om hun verkoopwaarde te bewijzen. In de rustige, subtiel verlichte zalen mogen ze weer uitingen van hun tijd zijn die hun eigen tijd overstijgen en voor iedereen altijd van waarde zullen zijn. Kunsthandelaren maken daar soms handig gebruik van door hun koopwaar tijdelijk voor vertoning aan een museum uit te lenen en er zo het stempel van tijdeloosheid op te laten drukken – om het vervolgens des te duurder te kunnen verkopen. Maar dat sommigen valsspelen betekent niet dat het spel niet deugt.

Want een spel is het, beeldende kunst, de uitvoeringskunsten, films, literatuur. Al deze culturele uitingen zijn spelen in de definitie die Johan Huizinga daaraan gaf:

Spel is een vrijwillige handeling of bezigheid, die binnen zekere vastgestelde grenzen van tijd en plaats wordt verricht naar vrijwillig aanvaarde doch volstrekt bindende regels, met haar doel in zichzelf, begeleid door een gevoel van spanning en vreugde, en door een besef van *anders zijn* dan het *gewone leven*.³

3.

Dit onderscheid tussen het spel dat kunst is en het gewone leven dat dat niet is, is nu precies wat kunstenaars in de afgelopen honderd jaar op allerlei manieren hebben pogen te doorbreken en uit te

wissen. De motieven daarbij waren en zijn nog steeds tweërlei. Ten eerste is de weigering om producten af te leveren die eenduidig als *kunstvoorwerpen* verkocht kunnen worden ingegeven door een verlangen te ontkomen aan de dwang van de markt met z'n commerciële vanzelfsprekendheden, en zich ongestoord op het absolute te richten dat zelfs in het meest onbeduidende terug te vinden is.

Dus weg met het dure marmer en de blinkende theaters, en lang leve het dagelijks leven als bron van artistiek materiaal en lang leve de handeling die de kunstenaar eenmalig verricht in een galerie en daarna nooit meer. Wie wil daar nu voor betalen? Dit verklaart de opbloei van genres als conceptuele kunst, performance, happening, *environment*, videokunst, de korte film waarvan alleen in musea *viewings* worden georganiseerd, de interactieve, participatieve en digitale kunsten, en al die andere vormen van het *ongrijpbare*.

In al deze onbestendige kunstvormen is het lichaam van de toeschouwer actief betrokken: dat maakt ze vergankelijk. Met afbeeldingen en beschrijvingen kan de opbouw en het handelingsbereik van het oorspronkelijke werk worden vastgelegd, maar niet waar het allemaal om te doen is, de werking, de ervaring. Want die is deel van het lichaam van de bezoekers/participanten. Het kunstvoorwerp is dood maar wij zijn in leven. En dat doen we nu, en nooit toen, nooit later. Nu is geen herinnering of verwachting. Het nu is het meest open kanaal naar de wereld en ook naar de kunst.

4.

Ten tweede is de weerzin tegen al te opgepoetste kunstobjecten ingegeven door het besef dat kunst en het gewone leven minder onafhankelijk van elkaar zijn dan doorklinkt in Huizinga's idee van het *spel-element der cultuur*. Ze vormen elkaars context en dringen steeds weer in elkaar binnen. Voetbal is een spel tot men begint te vechten op het veld. Een schilderij is een cultobject tot het wordt aangevreten door een houtworm of een schimmel. Dan is het op eens weer deel van het *gewone leven*. In plaats van naar iets an-

ders dan zichzelf te verwijzen – een landschap of desnoods alleen naar de Kunst – toont het zichzelf in al zijn naaktheid. Geïnfomeerde materie. Een schilderij of sculptuur is een drager die alleen kunst kan zijn door te verwijzen naar andere kunst. De andere stukken van het spel dat *kunstwereld* heet.

Die kunstwereld was als een middeleeuwse stad door hoge muren omgeven. De poortwachters waren de curatoren, schoolhoofden en examencommissies, kunstcritici. Eenmaal binnen werd je omarmd door museumdirecteuren, kunsttheoretici, kunsthandelaars en alle andere institutionele en post-institutionele instanties die zich tegen het autonome werk van kunstenaars aan bemoeiden. Een machtsstructuur kortom.

Om daaruit te ontsnappen bedacht Allan Kaprow de *happening*, simpel gezegd: met spullen samen dingen doen. Hij noemde dat *lifelike art*, onvoorziene kunst, versus *artlike art*, kunst waarvan je weet dat het er als kunst uitziet.

De fundamentele boodschap van alle artlike art is afzondering en uniciteit, maar de corresponderende boodschap van alle lifelike art is verbondenheid en een breed bewustzijn van de buitenwereld.⁴

Artlike art bevestigt de eenzaamheid en vervreemding van het individu in de kapitalistische maatschappij door haar of hem te confronteren met voorwerpen die al even eenzaam en vervreemd zijn als zijzelf. *Wanstaltig vreemd*, daaraan herken je volgens Baudelaire het moderne kunstwerk.

Lifelike art wil die vervreemding opheffen door de passieve kijkershouding te doorbreken en een situatie te creëren waar het publiek echt iets meemaakt, letterlijk. Als groep. Kaprow:

Artlike art stuurt een boodschap over een weg met eenrichtingsverkeer: van de kunstenaar naar ons. De boodschap van lifelike art wordt verzonden via een feedback-loop: van

de kunstenaar naar ons en dan weer terug naar de kunstenaar. Je kunt niet *terugpraten* tegen een kunstachtig kunstwerk en het daardoor veranderen, maar een *gesprek* is het middel bij uitstek van de levensechte kunst, die altijd aan het veranderen is.

Artlike art bestaat dus uit materiële objecten, verkoopbare waar, en lifelike art uit vluchtige gebeurtenissen, *happenings*, fantastisch als je erbij bent of jammer dat je ontbrak. De afwijzing van de *eeuwige schoonheid* en *universele waarden* van de traditionele kunsten door de efemere en instabiele kunsten levert een ander beeld van de kunstwereld op. Ze is als een eigentijdse, dynamische *open stad* die via verkeer en communicatie verbonden is met alle andere steden op aarde, knooppunt in een netwerk van contacten en uitwisselingen waarin, wat is genoemd, *de open ontmoeting van mens tot mens* plaatsvindt. Wij zijn geen vreemden van elkaar wanneer wij samenwerken.

5.

Het begrip *kunstwereld* betekende in oorsprong iets heel anders dan de hierboven gegeven beschrijving als institutioneel bolwerk waarin sommigen worden binnengelaten om kunstenaar te worden, en anderen buiten de deur worden gehouden omdat ze niet goed genoeg zouden zijn. Arthur Danto introduceerde het begrip kunstwereld in 1964 in een artikel in een vakblad voor filosofen. Hij vroeg zich daarin af waarom de Brillo-dozen van Andy Warhol wel kunst waren en diezelfde dozen in de supermarkt niet.⁵

Zijn antwoord luidde dat Warhols *Brillo Boxes* (1964) en de functionele dozen met schuursponsjes zich in verschillende *werelden* ophouden, respectievelijk de kunstwereld en de gewone maatschappelijke omgeving. Of preciezer gezegd, Warhols *Brillo Boxes* zijn onderdeel van beide werelden, maar de commerciële uitvoering is alleen deel van de gewone wereld, waarin schuursponsjes worden gekocht om het fornuis schoon te houden. Danto:

Wat uiteindelijk het verschil bepaalt tussen een Brillo-doos en een kunstwerk dat bestaat uit een Brillo-doos is een bepaalde kunsttheorie. Het is de theorie die het voorwerp de kunstwereld in tilt en voorkomt dat het terugvalt in het echte object dat het is.'

Warhols Brillo-doos *is* kunst, dezelfde doos elders *is* dat niet. Het is dus het verhaal bij het werk dat bepaalt of iets al dan niet als kunst wordt herkend.

Natuurlijk zie je het zonder de theorie waarschijnlijk niet als kunst, en om het als deel van de kunstwereld te kunnen beschouwen moet je heel wat kunsttheorie achter de kiezen hebben en ook het nodige hebben meegekregen van de recente geschiedenis van de New-Yorkse schilderkunst. Vijftig jaar geleden had het geen kunst kunnen zijn.

6.

De kunstwereld is dus niet per se een institutioneel afgebakende ruimte. Ze kan zich overal bevinden, zolang ze maar als kunst-ruimte wordt onderbouwd met *a certain theory of art*. De waarde van een werk, het keurmerk dat bepaalt of iets kunst is en dus aan het absolute raakt – en dus tot in de kleinste details betekenis draagt – is het verhaal dat erbij wordt geleverd. Of anders de kennis die de kunstbeschuwer in huis heeft en doet besluiten iets als kunst te erkennen, of niet.

Kunstenaars mogen overal hun gang gaan en doen wat ze willen, zolang ze er maar bij zeggen wanneer het kunst is wat ze maken, want dan weten wij, reflecterende toeschouwers, dat het de moeite zal lonen er lang over na te denken en de verschillende betekenislagen er een voor een af te pellen. Zoiets zou bij een gewone Brillo-doos vol schuursponsjes alleen maar pedant of lollig zijn.

7.

Vijftig jaar eerder werd dit soort *lifelike art* inderdaad niet als kunst erkend. Het idee dat een voorwerp op die eretitel aanspraak mag maken, gewoon omdat je het als kunst presenteert – stamt niet van Andy Warhol of van *recent New York painting* uit de jaren zestig, zoals Danto meent. Het was Marcel Duchamp (1887–1968) die de kunstruimte als theoretisch-mentale verdubbeling van het gewone leven openbrak, toen hij in 1917 ook in New York een met *R. Mutt*-gesigioneerde, gekantelde pisbak inbracht op een kunsttentoonstelling, waarvan de enige toelatingseis was dat je zes dollar betaalde. En toch werd het werk door de organisatoren uit de galerieruimte verwijderd. Het urinoir verdween, maar dook weer op in de studio van de fotograaf Alfred Stieglitz, die er de legendarische, fraai uitgelichte foto van maakte die sedertdien in alle handboeken over moderne kunst staat afgedrukt.

Prompt na de afwijzing van Mutts *Fountain* leverde Duchamp zelf de theorie die het sanitaire object als kunstwerk legitimeerde en alle kritiek verwierp. Duchamp publiceerde in het tijdschrift *The Blind Man* van mei 1917 een verklaring:

Het urinoir van dhr. Mutt is niet immoreel, net zo min als een badkuip amoreel is. Of dhr. Mutt het urinoir eigenhandig heeft gemaakt, doet niet ter zake. Hij KOOS het. Hij nam een alledaags voorwerp, plaatste het zo dat het nut ervan verdween achter de nieuwe titel en visie – schiep een nieuwe gedachte voor dat object.⁶

Iets is kortom kunst als het een nieuwe gedachte schept voor een bepaald, door een kunstenaar uitgekozen voorwerp. Die nieuwe gedachte kreeg later de naam *concept* en daarom kun je de actie van Duchamp – ingegeven door zijn dadaïstische streven de beeldende kunst te vernielen – als het begin zien van een nieuwe stroming in diezelfde kunst, die haar bloeitijd overigens pas zou beleven in de jaren zeventig onder de noemer *conceptuele kunst*.

Wat Duchamp duidelijk maakte was dat wat een voorwerp tot kunst maakt niet de kwaliteit van dat ding of die handeling is, maar de kwaliteit van het erin belichaamde concept of verhaal. Hoe nauwkeuriger het concept in een voorwerp of in een kopie daarvan tot uitdrukking komt, dus hoe preciezer het concrete object de blik naar het abstracte concept leidt in plaats van naar bijzaken, des te beter het kunstwerk.

Het concept tilt het alledaagse voorwerp of de ongebruikelijke daad uit de gewone wereld de kunstruimte in. Daardoor wordt alles wat elders onbeduidend zou zijn, opeens betekenisvol en onze volle aandacht waard.⁷ Duchamps *Fountain* kan als eerste onderbouwing worden beschouwd van Arthur Danto's filosofie van de autonome, los van het gewone leven staande *kunstwereld*.

8.

Wat is het belang hiervan? Enerzijds wiste Duchamp de grens tussen leven en kunst: een gesigioneerde readymade is een concreet stuk lifelike art. Het wordt pas artlike – Mutts urinoir werd door een criticus vrijwel onmiddellijk omgedoopt tot *The Buddha of the Bathroom* – doordat het in een andere context is geplaatst dan die waarin het een functioneel voorwerp is (het openbare toilet).

Anderzijds ging Duchamp verder dan Danto's nogal voorzichtige opvatting van de kunstwereld en verklaarde de grens tussen kunst en leven absoluut. Als een kunstenaar een voorwerp uitkiest, verdwijnt het daarmee uit de alledaagse leefwereld en wordt het deel van de kunstwereld, en dus geladen met een in principe onuitputtelijk betekenisarsenaal, voer voor filosofen en kunstkenners. Wat nuttig was, wordt de volmaakte vorm om een levende ervaring op te roepen en door te geven.

In 1923, zes jaar na *Fountain*, ging Duchamp een stap verder in zijn drang de grens tussen kunst en leven te ontkennen c.q. te verabsoluteren. Hij verklaarde dat *La mariée mise à nu par ses célibataires, même*, het grote werk waar hij toen al acht jaar lang intensief aan schilderde, *definitief onvoltooid* zou blijven. Hij stopte

überhaupt met schilderen, maar bleef wel – en dat was een nieuw idee – kunstenaar.

Duchamp was vermoedelijk vergeten of een randfiguur gebleven, als hij zich niet zelf na een jaar of tien was gaan inspannen om zijn reputatie te garanderen en zijn oeuvre deel te maken van de institutionele kunstwereld. Hij beseftte dat een conceptueel kunstenaar zijn werk zo goed en precies mogelijk moet documenteren, want anders dan bij de picturale kunsten blijven er van het conceptuele kunstproces geen duurzame resten, c.q. kunstobjecten achter. Het lukte Duchamp zelf al niet om zijn originele readymades te bewaren. Ook van de meeste andere werken die hij op zijn naam zette bestaan alleen foto's en replica's, in miniatuur en op ware grootte.

9.

In 1934 bracht Duchamp in kleine oplage een groene doos op de markt, met op de omslag in stippelletters *La mariée mise à nu par ses célibataires, même*.⁸ In de doos bevinden zich door Duchamp zelf vervaardigde fotomechanische replica's van losse vellen met handgeschreven aantekeningen uit de tijd dat hij aan het gelijknamige schilderij werkte. Invallen, opzetjes, ideeën: Duchamp behandelde ze als eigenhandig vervaardigde readymades en veranderde ze door reproductie in grafische vormen.

Door afbeeldingen van zijn snippets met notities bijeen te brengen in een doos, maakte hij van zijn documentatie zelf een kunstwerk. Het concept was *exacte reproductie*. De strategie: *oeuvre-bouw*. De teksten in de doos zijn later uitgetypt en als boek gepubliceerd, waarbij de aantekeningen op Duchamps aanwijzingen thematisch zijn gerangschikt. Dat boek is weer de documentatie van het kunstwerk *De groene doos*.

10.

Duchamp had nu de smaak te pakken en in 1935 besloot hij met zijn visuele oeuvre te doen wat hij eerder met zijn aantekeningen

had weten te bereiken. Met arbeidsintensieve reproductietechnieken zette hij 69 werken van zijn hand om in replica's, die hij verzamelde in een ingenieus in elkaar geknutselde *Boîte-en-valise* (1935–1941), doos in een koffer. Het concept was *verkleining* en ook wel *verplaatsbaarheid*.⁹

De *Boîte-en-valise* moest tegelijk de garantie vormen dat zijn nogal toevallig ontstane werken als samenhangend *oeuvre* zouden worden begrepen – wat sindsdien ook steevast gebeurt als kenners het over Duchamp hebben. Een oeuvre is een constructie achteraf, hoe duidelijk kon Duchamp zijn? Je bouwt het op door middel van documentatie. Teksten over. Afbeeldingen van. Kopieën, replica's, reproducties.

Om zijn claim op een oeuvre te onderbouwen, regelde Duchamp dat zoveel mogelijk van zijn originele werken werden ondergebracht in de collectie van één museum, het Philadelphia Museum of Art. Ditmaal was het concept: *kunsthistorisch belang* of ook: *de originelen die alle kopieën legitimeren*. Als kers op de taart liet Duchamp zijn laatste grote werk na aan het museum, het postume *Étant donnés* (1946–1966), dat perspectivisch zo ingewikkeld in elkaar zit dat het eigenlijk niet te reproduceren valt, wat Duchamp-onderzoekers ertoe verplicht liefst jaarlijks een retourtje Philadelphia te kopen.

11.

Met *De groene doos* liet Duchamp zien dat documentatie voor de kunstenaar het middel bij uitstek is om de interpretatie van haar of zijn werk te sturen. Sinds 1934 zijn er geen fundamenteel van Duchamps eigen verklaringen afwijkende analyses van *Het grote glas* meer verschenen. Iedereen praat hem na over de vrijgezellen die zelf hun cacao malen, *notch notch wink wink*. Het feit dat in Duchamps aantekeningen het woord *ik* ontbreekt heeft voorkomen dat het werk biografisch is geïnterpreteerd, terwijl dat best zou kunnen (wie is die bruid, waar staan de vrijgezellen enzovoort).

Alle Duchamp-critici en -historici putten zich uit om de fijne nuances van het *Het grote glas* en *De groene doos* nog wat bij te slijpen en al doende nog beter zichtbaar te maken wat Duchamp zelf al voorschreef dat er te zien viel.¹⁰ Hiermee toonde Marcel Duchamp eens en voorgoed aan dat documentatie van doorslaggevend belang is om het kunstgehalte van conceptuele kunst tot leven te brengen. Als via documentatie een werk eenmaal is opgenomen in de kunstwereld betekent zelfs het meest belegen grapje nog genoeg om er boek na boek over vol te schrijven.

12.

Waarmee zich de nevenvraag opdringt wat het verschil is tussen de *reproductie* van een kunstwerk en de *documentatie* ervan. Het effect is heel verschillend. Anders dan bij het documenteren van kunstwerken voegt het reproduceren ervan geen nieuwe betekenis toe aan het oorspronkelijke werk, maar neemt het er juist iets van af. Walter Benjamin:

Wat in het tijdperk van de technische reproduceerbaarheid van een kunstwerk verkwijnt, is zijn aura.¹¹

Waarbij *aura* (Latijn voor *briesje*) volgens Benjamins preciese definiëring staat voor het gezag van het oorspronkelijke, echte, zich op één plek bevindende en ooit door de kunstenaar eigenhandig vervaardigde kunstwerk. Anders gezegd: aura is die kwaliteit van een werk die het deel maakt van Danto's *kunstwereld*.

Het technisch reproduceren van een kunstwerk, bijvoorbeeld door het te fotograferen, leidt tot een andere kijk op het werk. Details worden uitvergroet die eerder niet opvielen. Er worden fotogenieke waarden toegevoegd die met het blote oog niet te zien zijn. Een fotograaf kan van een onbeduidend schilderijtje een sensatie maken.

Daarnaast duikt het gereproduceerde werk als ansichtkaart of glossy foto op in andere contexten dan de geheiligde kunststruimte.

Daar geeft men er heel andere interpretaties aan, die buiten de invloedsfeer van de kunstenaar vallen. Tenzij hij zijn receptie zelf organiseert. Benjamin:

De reproductietechniek maakt het gereproduceerde los uit het bereik van de traditie. Doordat ze de reproductie vermenigvuldigt, geeft ze die een serieel bestaan, in plaats van een uniek bestaan. En doordat ze het aan de reproductie mogelijk maakt de waarnemer in diens eigen situatie tegemoet te treden, actualiseert ze het gereproduceerde.

De technische reproductie van een kunstwerk, bekeken in de huiskamer van de liefhebber, trekt de betekenis van het werk diens heden binnen, diens alledaagse, levende ervaring. Daardoor kan een laat-middeleeuwse Annunciatie opeens niet meer de religieuze oerervaring verbeelden van de maagd die bruid zal worden, maar begint ze opvallend te lijken op het meisje achter de toonbank in de bakkerswinkel om de hoek.

13.

Door met de hand en extreem complexe reproductietechnieken 69 sterk verkleinde replica's van zijn werk te vervaardigen en bijeen te brengen in een *Boîte-en-valise*, creëerde Duchamp zelf de context waarin zijn oeuvre dient te worden gezien. Het is een doos in een koffer, dat is het concept. Door hun geringe omvang en extreme precisie zijn de werken fragiel geworden, deel van een groter geheel. De doos is het domein van de kunstenaar, de koffer dat van de wereld. De driehonderd exemplaren van de *Boîte-en-valise* bevinden zich in musea en collecties van moderne kunst. Door zijn oeuvre slechts in geringe oplage op de markt te brengen, gaf hij het een enorm aura.

Heel anders is het een replica op ware grootte te bekijken. De glanzende porseleinen pissoir onder een plexiglas bak die in het Centre Pompidou in Parijs voor *Fountain* doorgaat, voegt niets toe

aan het kunstwerk. Het is uiteindelijk maar loodgieterswerk. De foto van Stieglitz daarentegen blijft fascineren. De documentatie is veel interessanter dan het gedocumenteerde.

Wat de onvermijdbare vraag oproept waar de aura van *Fountain* nu precies zit. Wat is deel van de kunstwereld: het materiële object of de foto die oneindig gereproduceerd is? Wat een bezoek aan Parijs leert is dat bij *Fountain* de replica van het urinoir documentatie is bij de foto – die dan het eigenlijke kunstwerk moet zijn. Dat is de benjaminiaanse relatie van auratisch kunstwerk en informatieve documentatie op z'n kop gezet. Duchamp gebruikte de technische reproductie van het kunstwerk om het aura te geven. In de *Boîte-en-valise* is het niet anders. Marcel Duchamp veranderde de vector van kunst naar documentatie in een weg met tweerichtingsverkeer.

Dit zet de vraag naar het onderscheid tussen kunst en documentatie op scherp. *Kunst* aan een werk is datgene waardoor je de aura ervaart, het briesje, de aanwezigheid van de andere wereld. *Documentatie* is wat het je mogelijk maakt de werking van de aura te analyseren en te doorzien hoe de kunstwereld vanuit dit ene kunstwerk kan worden opgebouwd.

De keten van verwijzingen, van dingen, beelden, ideeën in de wereld – die volgens Pil and Galia Kollektiv in het interview elders in dit boek de waarde van een kunstwerk uitmaakt – begint in één object en vertakt zich totdat het meetrilt in de complete kunstwereld, van Altamira en Sumerië tot New York en Beijing. De aura is wat de kunstervaring tot leven wekt. De documentatie analyseert die totstandkoming, als om haar herhaalbaar te maken. Maar dat niet. Kunst is eenmalig en voorgoed, documentatie kan altijd beter. Ze bevinden zich in ander tijdsregimes. Documentatie is deel van de geschiedenis, de lange duur. Kunst speelt in het nu.

14.

In onze levende ervaring, schrijft Francisco Varela, duurt het nu 0,4 seconde.¹² Zolang hebben de geactiveerde hersencircuits nodig om

te synchroniseren tot er een ongedeelde ervaring van het heden ontstaat. Het nu heeft een drievoudige opbouw. Aan die 0,4 seconde vooraf gaat een *protentie*, je verwachting van wat er zal gebeuren. Na het nu volgt de zekerheid dat het voorbij is, een *retentie*. De retentie van het ene nu-moment werkt als protentie voor het volgende ogenblik. Zolang de tijdsstroom niet onderbroken wordt, gaat in onze ervaring elk nu-moment vloeiend over in z'n opvolger.

Maar als de stroom verstoord wordt doordat er iets onverwachts gebeurt, ontstaat er een moment van *onmiddellijke nuheid*. Een auto toetert als je de straat over zult steken, uit de struiken naast het bospad stapt een groot rood hert, je neemt een relationeel object van Lygia Clark in handen. Ook het nu van de kunst duurt 0,4 seconde. Dat is de bandbreedte van ons ervaringsvermogen, van ons heden, daarin gebeurt het leven voor ons.

Het merendeel van ons bestaan brengen we door in een soort tijdswolk die alle kanten op dwarrelt, klotst en flitst. We stromen continu uit het heden weg in het informatie-netwerk dat we rond de wereld hebben gespannen als technische uitbreiding van ons zenuwstelsel. Maar dan opeens zijn we er weer. Het levende nu. Dat is de auratische ervaring. Dat is *aanwezigheid in de kunstwereld*. In het werk zit het wel, in de documentatie niet. Die gaat er alleen maar over, in plaats van het zelf te zijn.

15.

Het documenteren van bestaande kunst gebeurt niet alleen met reproducties en replica's, maar vooral ook met beschrijvingen. Een foto wordt gemaakt in een honderdste seconde en schakelt daarmee de factor tijd uit in de kunstbeleving. Door een werk te beschrijven legt de auteur een tijdsverloop op aan de kunstervaring, die begint bij het lezen van zin één en via een exposé in het middendeel uitkomt bij een conclusie tot slot.

Fotografie creëert een afstand tussen object en beschouwer, en ontzegt zo aan elk gedocumenteerd kunstwerk de directe ervaring,

hoezeer het beeld ook op het origineel lijkt. De beschrijving poogt die afstand te overbruggen door van de directe ervaring een herkenbaar verhaal te maken. De beschrijving richt zich op een ander ervaringsdomein dan het oorspronkelijke kunstwerk, maar bespeelt wel dezelfde gevoelens. Een gevoel is een bewust geworden emotie. Emotie is een lichamelijke respons. Ervaring is de relatie tussen een lichamelijke respons en het benoembare gevoel.¹³

Gevoelens fluctueren, verdichten zich soms tot gedachten of vervliegen tot sfeer. Om over gevoelens te kunnen schrijven, stelde Ferdinand de Saussure, moet je er taalstructuren op drukken.¹⁴ Ons bewustzijn echter vormt een continue stroom, waarin denken en voelen elkaar voortstuwen en afremmen. Taal bestaat uit discrete eenheden, woorden die gerangschikt worden in zinnen, alinea's, teksten.

Woorden betekenen niets, tenzij ze met elkaar in verband worden gebracht. Gevoelens betekenen alles totdat je ze opsplijt om ze te kunnen verwoorden – dan wordt hun betekenis opeens specifiek. Waar in de levende ervaring de gevoelsstroom zich via een onmiddellijke nu-heid aan de buitenwereld koppelt en de ervaring van het heden laat ontstaan, daar doorbreekt een uitspraak over onze gevoelens – *mooi! of wat vreemd* – de ervaringsstroom en laat die uiteenvallen in losse brokstukjes, die dan weer aaneengeschakeld moeten worden via zinnen, alinea's, teksten.

Het beschrijven van hoe je een kunstwerk beleeft – als een soort interne documentatie, naast de externe documentatie die de fotografie en alle *lens-based media* verzorgen – houdt in dat je een saussuriaanse structuur oplegt aan een benjaminiaanse stroom van innerlijk ervaren.

Wat Benjamin aura noemt is het levende nu. De aanwezigheid op deze ene plek in onze grote wereld. Het ervaringsapparaat loepzuiver afgesteld. De bandbreedte exact 0,4 seconde. De saussuriaanse beschrijving bootst deze nu-ervaring na door in de tekst verwachtingen ofwel protenties te wekken over hoe het beschreven werk zich zal ontvouwen, en deze protenties dan te doorbreken

door een onvoorziene gebeurtenis in de tekst te laten plaatsvinden, een wending die, als het even kan, meteen de eindconclusie is. Want dan richten de gewekte protenties zich alleen nog vooruit op het echte leven, terwijl de gelezen tekst als alleen-maar retentie achter kan worden gelaten. Een beschrijving van een kunstwerk kan wel degelijk een levende ervaring oproepen, zij het een andere dan die van het kunstwerk zelf.

16.

De problematiek van kunst en documentatie is kortom lastig, maar niet onoverkomelijk moeilijk. Omdat een tentoonstelling ook een efemere kunstvorm is, geven de makers (curator, kunst ruimte) er bijna standaard een catalogus of kleinere boekpublicatie bij uit.¹⁵ Als geheugensteun, achtergrondinformatie, eerste aanzet tot interpretatie of duurzaam object op zich. Makers van efemere kunst houden een website bij waarop ze hun voorbije activiteiten documenteren, optredens aankondigen, eigen teksten en die van critici publiceren. Tijdschriften in papieren en digitale vorm houden het geïnteresseerde publiek op de hoogte van wat ze gemist hebben of nog gaan missen. En ze geven de beelden, beschrijvingen en analyses waarmee je – mocht je onverhoopt een uitvoering van een *life-like artwork* meemaken – dat meteen in de ontwikkelingslijn van de kunstenaar kunt duiden.

Het onderscheid tussen wat de kunst is en wat de documentatie daarover, is ook meestal wel duidelijk, althans als je de gegeven documentatie wilt geloven. Want beschrijvingen en beelden zijn nooit eenduidig, laat staan objectief. Het kenmerk van lifelike art is nu juist dat elke bezoeker of deelnemer een eigen, unieke ervaring beleeft, en tegelijk weet dat alle andere aanwezigen en participanten die ook hebben. Daardoor treedt dat gevoel van verbondenheid en het *brede bewustzijn van de buitenwereld* op waar Kaprow het over heeft. Wij zijn allen uniek en daarin gelijk. Iedereen voelde iets anders, maakte iets anders mee: dat houdt het gesprek over efemere kunst en de efemere kunstervaring zo interessant.

17.

Er bestaat ook kunst die bij wijze van artistiek materiaal put uit andermans documentatie. Dus uit archieven, fotobureaus, tijdschrift-artikels, films, blogs, databanken vol materiaal over gebeurtenissen die in hun mediale weergave ooit uit de tijd zijn gelicht en nu, in een werk van documentatiekunst, weer worden verweven met verleden, heden en toekomst.

De grens tussen kunst en documentatie is in het geval van *documentatiekunst* minder scherp te trekken dan bij traditionelere kunstopstellingen, maar in principe is het onderscheid helder tussen de inhoud (de documentatie) en het metaniveau van de vorm of het medium (de documentatiekunst).

18.

Omgekeerd worden kunstwerken ook steeds vaker zelf weer tot voorbeeld gebruikt om een bepaalde tijd en mentaliteit te documenteren. In het vernieuwde Rijksmuseum in Amsterdam staan historische voorwerpen zoals kasten, kisten, vazen en ander meubilair in zalen waar aan de muren schilderijen hangen die in het oude Rijksmuseum als kunst dienden te worden bekeken. Nu horen ze bij het beeld dat geschetst wordt van een bepaalde episode uit de Nederlandse geschiedenis.

Jammer voor Avercamp en zijn *Winterlandschap met ijsvermaak* (1608): voortaan is hij geen kunstenaar meer maar een ontwerper van wanddecoraties die getuigen van de rijkdom en goede smaak van de elite c.q. heersende klasse in de vroege zeventiende eeuw in de handelsnatie. De kortsluiting die deze transformatie van kunst in decoratie veroorzaakt bij de bezoeker met een kunstblik bewijst eens te meer hoe streng het onderscheid is tussen kunst als deel van de kunstwereld, en anderzijds kunst als documentatie van de tijd waarin ze gemaakt is zonder deze te willen overstijgen.

19.

Soms komt een efemeer werk alleen in de vorm van documentatie tot ons. De kunsthandeling zelf is zonder publiek vertolkt door de kunstenaar. Dan is er alleen de foto met zelfontspanner of een ander spoor van de performance over. Soms was er wel publiek bij, maar verrichtte de kunstenaar haar of zijn kunstdaad zonder erbij te zeggen dat het kunst was – wat hét kenmerk van lifelike art is. Soms is het kunstwerk het proces waarin naar een bepaald einddoel wordt toegewerkt, dat nooit wordt bereikt of als het bereikt wordt hooguit als curiosum tentoongesteld. Soms is het een interactieve installatie of een participatief sociaal project en krijgt het publiek de kans zelf het proces te bepalen.

20.

Wanneer het kunstwerk uit technische apparaten bestaat komt daar nog een probleem bij. *Als de videorecorder uitstaat is er geen kunst*, zei Bill Viola ooit over zijn eigen werk. Videorecorders en camera's, sensoren en elektronica, hardware en software, synthetische materialen, alle apparaten zijn documenten van hun tijd. Hun technologie verouderd snel en is bovendien fragiel. Als er eens iets stukgaat aan zo'n kunstwerk is het de vraag of de ervaring die ooit van deze technische opstelling *kunst* maakte, ook kan worden opgeroepen met recentere versies van de gebruikte apparatuur, computers en programmatuur. Er kan bij een *hermediatie* zoveel verloren gaan van het oorspronkelijk werk dat het ophoudt kunst te zijn en documentatie wordt van wat het zelf ooit was.

Dat maakt van de vraag naar kunst en documentatie een kwestie op leven en dood. Bij de omzetting van videotapes naar digitale files valt er een complete betekenislaag weg uit het medium, namelijk de vergankelijkheid van de drager. De afspeelapparatuur liet bij vertoning strepen en andere *sporen van het nu* achter op de videotape, monitors flakkerden altijd anders, elke vertoning was eenmalig, het werk in voortdurende technische metamorfose. De ma-

terialiteit van een beeld dat louter uit licht bestaat, dat was de essentie van videokunst – weg, *lost in documentation*.¹⁶

Het ongrijpbare als object

Interview met Hendrik Folkerts, Amsterdam, 5 mei 2014.

Hendrik Folkerts is sinds 2010 curator performance-, film- en discursieve programma's bij het Stedelijk Museum te Amsterdam. Hij studeerde kunstgeschiedenis aan de Universiteit van Amsterdam en specialiseerde zich op hedendaagse kunst en theorie, feministische werkwijzen en eigentijds curatorschap. Folkerts was van augustus 2010 tot oktober 2011 curator publieksprogramma bij het *Temporary Stedelijk* in het Stedelijk Museum, en van oktober 2011 tot september 2012 bij *Temporary Stedelijk 3: Stedelijk @ (TS3)*. Het innovatieve programma van TS3 werd ontwikkeld in nauwe samenwerking met verschillende partner-organisaties en uitgevoerd op hun locaties, verspreid over Amsterdam. Het omvatte performances, kleinschalige tentoonstellingen, lezingen en openbare interviews, symposia, filmvertoningen, muziek en boekpresentaties.

Na de grootse heropening van het Stedelijk Museum in september 2012 ging Folkerts door met performance, film en discursieve programma's in het museum en werkte daarbij met kunstenaars als Alexandra Bachzetsis, Pablo Bronstein, VALIE EXPORT, Dominique Gonzalez-Foerster, Sharon Hayes & Brooke O'Harra, Matthew Lutz-Kinoy, Ulrike Rosenbach, Emily Roysdon, Hito Steyerl en Wu Tsang. Vóór zijn aanstelling bij het Stedelijk Museum was Folkerts van 2009 tot 2011 coördinator bij het Curatorial Program van de Appel arts centre in Amsterdam. Hij publiceert regelmatig in tijdschriften en op platforms zoals *Metropolis M*, *The Journal for Art and Public Space*, *Afterall Online*, *Tubelight* en voor het Stedelijk Museum (Bureau) Amsterdam. Folkerts is (co-)redacteur van *Shadowfiles: Curatorial Education* (Amsterdam 2013) en *Facing For-*

ward: Art & Theory from a Future Perspective (Amsterdam 2014). Vanaf februari 2015 is Hendrik Folkerts curator bij Documenta 17 in Kassel en Athene.

Hendrik Folkerts: De vraag naar de relatie tussen kunst en documentatie komt bij ieder programma dat we samenstellen weer boven. Het is op dit moment een onderwerp met een grote urgentie, zeker als je het hebt over performance, omdat dat nu zo geïncorporeerd is in museale programma's. Dat is niet altijd zo geweest. Performance ontstond in de undergroundscene en bij kleine instellingen zoals de Appel en later *If I Can't Dance I Don't Want to be Part of Your Revolution* (beide in Amsterdam). De musea hebben het pas vrij recent op grotere schaal opgepikt. Tate had voor het eerst een performance-curator in 2003, het MoMA in 2009 en ik zit zelf bij het Stedelijk Museum sinds 2010.

Zolang is het nog niet dat er op institutioneel niveau wordt nagedacht over wat een performance is en hoe die zich verhoudt tot het museum. En onder andere doordat het een museumprogramma is geworden heeft performance een andere status gekregen als kunstmedium. Omdat musea zich van oudsher bezighouden met conserveren en presenteren, is ook de vraag van het aankopen van een performance op de agenda gekomen. Dat is eigenlijk een heel ironisch begrip: de aankoop van een live-event. Want wat koop je dan aan? Koop je het recht aan om de performance nog een keer uit te mogen voeren? Of koop je de documentatie aan van de performance? Dus ook in die discussie heeft de vraag hoe je performance documenteert en wat daarin de verschillende mogelijkheden zijn een nieuwe urgentie gekregen.

Waarom is performance nu opgepikt door het museum?

Daar heb ik niet meteen een antwoord op. Performance was een opkomende kunstpraktijk in de jaren zestig en zeventig, al had het

uiteraard interessante precedentes in eerdere kunststromingen zoals het Surrealisme en Dada. Er was maar een klein clubje kunstenaars dat zich er echt mee bezighield. Maar langzaam heeft het zich geëmancipeerd, totdat men tot het inzicht kwam dat elke kunstvorm wel een performatief karakter heeft. Zodra jij voor een object staat waarvan verwacht wordt dat jij je ertoe verhoudt, heeft dat in zekere zin al een performance-karakter. Maar in principe wordt performancekunst gedefinieerd als het incorporeren van een live-element in een beeldende kunstpraktijk.

Kunstenaars hebben de performancepraktijk op zo'n schaal omarmd dat de musea niet meer konden achterblijven. Al is het wel een beetje een kip-en-eiverhaal. Nu musea zoveel aandacht geven aan performance, merk ik dat veel jonge kunstenaars het ook interessant gaan vinden, terwijl ze anders misschien voor een totaal ander medium hadden gekozen. Overigens ken ik maar weinig kunstenaars die zich uitsluitend met performance bezighouden. Het is vaak deel van een bredere praktijk waarin intermedialiteit belangrijk is. Het is vrijwel altijd – met enige uitzonderingen – deel van een breder begrip van het kunstmedium, zoals Rosalind Krauss het beschreef toen ze het had over de *post-medium condition*. Maar een exacte verklaring voor de populariteit in musea heb ik niet echt.

Wat beschouw jij bij performance als het kunstwerk en wat als de documentatie?

Laten we niet doen alsof dit een nieuwe discussie is. Deze discussie is ook gevoerd bij fotografie en ook bij conceptuele kunst. Maar laat ik meteen een brug slaan naar waar we nu in het Stedelijk mee bezig zijn binnen de serie performances en lezingen met de titel *Stage It! (Part 3): SCRIPTED*. Die serie stelt allerlei vragen aan de orde en een belangrijke daarin is de kwestie dat kunstenaars in toenemende mate gaan werken met een script of een instructie of een tekstuueel begin van een live-performance. Hoe verhoudt zich dat nu

tot de conceptuele kunst, die inmiddels canoniek is geworden en bij ons in het museum aan de muur hangt of staat?

We kunnen antwoorden vinden op de vraag hoe we performances kunnen conserveren door na te gaan hoe conservering bij de conceptuele kunst is gebeurd. Dat werd soms ook als instructie aangekocht, zo van: *Teken dat op de muur*. En dan moet iemand van het museum dat gaan doen. Zo kan, denk ik, ook performance in sommige gevallen als object worden aangekocht in de vorm van een instructie van de kunstenaar. *Voer dit zo op, op dat moment, met zoveel acteurs, in die setting, met die kostuums*. Het is wel wat uitvoeriger.

Dat is één manier. Een andere is als de kunstenaar ervoor kiest om zelf live aanwezig te zijn bij de performance. Als dat het geval is wordt de discussie meteen een stuk problematischer. Want wat doe je als de kunstenaar overlijdt en je hebt de performance aangekocht? Kun je die dan nog uitvoeren, mag dat überhaupt? Ik merk dat dit veld nu wordt ontdekt.

Maar als je het hebt over de documentatie van performancekunst, daar wordt nu kritischer over nagedacht dan vroeger. In de jaren zestig en zeventig gold de documentatie als *the afterlife of performance*, waarbij de documentatie als object kon gelden. Hoe ken ik de performances van Joan Jonas of Carolee Schneemann en al die anderen? Door de video-documentatie. Zo heb ik ze ervaren, ik heb ze niet live gezien. Maar er zijn weinig kunstenaars meer die een videoregistratie één op één nemen als object, of een film of een foto. Er wordt genuanceerder over nagedacht, en zoals ik al zei, dat komt omdat live en het object worden gezien binnen de nieuwe intermediale werkwijze van veel kunstenaars.

De reden dat je de 'SCRIPTED'-serie opzette is dat een museum er nu iets mee kan, met het script als object?

Als er een duidelijke instructie of een script is, zou je dat in theorie kunnen aankopen. Wij hebben niet zo heel veel performances in de

collectie, maar we hebben bijvoorbeeld wel een performance van Tino Seghal aangekocht. Hij is een pionier daarin geweest, dat hij met musea contracten heeft gemaakt over de aankoop van het performanceobject. Hij schrijft zijn instructies niet op en geen enkele van zijn performances mag worden gedocumenteerd, maar er is wel een contract opgemaakt en daarna zijn de instructies mondeling verteld. Op dit moment is Stedelijk-curator Martijn van Nieuwenhuyzen degene die ze weet. Ik ben zelf ook in gesprek over de aankoop van een aantal performances die we de afgelopen jaren hebben gedaan, waarbij het script of de instructie inderdaad een leidend object kan zijn.

Ik zat vorig jaar in een denktank van de Tate Modern, het Van Abbe en het Stedelijk en enkele theaterorganisaties, die vier keer bijeen is gekomen: *Collecting the Performative*. De vraag was dus: hoe koop je het ongreepbare aan? Er zaten ook advocaten aan tafel en zij zeiden over de huidige aankooppraktijk: *Een contract opstellen? Dat kun je vergeten*. Want daar valt of staat het wel mee: welk object koop je precies aan? Uiteindelijk gaat het om een immaterieel object. Dus de voorwaarden daarvan zullen in contractuele vorm moeten worden opgesteld. Op dit moment in samenspraak met de kunstenaar, omdat er nog geen protocol van bestaat.

Het was een interessante denktank, voor mij leefde de vraag sterk. Ik zag dat kunstenaars in toenemende mate met een script gingen werken, als object. Eerst vroeg ik me af: is dit nu een nieuw fenomeen? Dat bleek wel mee te vallen, kunstenaars hebben altijd wel een tekstueel begin van een live-performance gehad, ook de *old school* zal ik maar zeggen. Maar dat het nu meer een theater-script wordt, is wel echt een nieuw fenomeen.

Over die ontwikkeling wilde ik een programma organiseren. Daar werd nog de museumvraag ingeparkeerd: *Hoe gaan wij om met performances?* Het programma dat ik organiseer bij het Stedelijk is relatief jong, dus ik kan nog een lans breken voor de scripted performance binnen dit instituut. Maar ook in relatie tot wat het

Tate en de MoMA en andere grote verzamelingen daarmee doen.

En ten derde is er de vraag hoe de discussie over het aankopen van performancekunst zich verhoudt tot die andere discussie over het verzamelen van conceptuele kunst. Dat zijn de drie pijlers van het *Stage It!*-programma. Vragen die ik niet direct ga beantwoorden. Ik wil laten zien dat er verschillende benaderingswijzen zijn.

Intussen begint het begrip performance wel wat te vervagen.

Volgens mij zitten we nu in de *hayday* van de performancekunst. Het is bijna obsessief. Alles moet performance zijn, terwijl het dat soms niet is. Bijvoorbeeld een lezing die als performance wordt aangekondigd, dat is soms een beetje teveel. Voor mij is een performance in de traditionele zin (maar dat is gelukkig ook aan verandering onderhevig) een *live staging* van een bepaalde duur, vaak heel erg geconcentreerd, waarin een bepaalde confrontatie plaatsvindt tussen kunstenaar/performer en publiek.

Laten we die kaders even aanhouden. Er is nog een tweede interessante ontwikkeling, naast die van de veranderende status van het document of de documentatie in relatie tot performance. Kunstenaars als Maria Hassabi of Alexandra Bachzetsis maken zulke lange performances – van acht uur lang – dat ze als installatie gaan fungeren. Je mag ook in- en uitlopen, iets wat in de jaren tachtig ook al wel gebeurde. Maar deze *durational performances* hebben een installatiekarakter en veranderen daardoor opnieuw de definitie van wat performance is.

Dit om aan te geven dat het veld in flux is. Maar er bestaat een soort obsessie zowel vanuit kunstenaars als vanuit instellingen om iets met performance te moeten doen. Soms gebeurt dat heel nauwkeurig en soms gebeurt dat volkomen onnauwkeurig. Ik denk dat performance zich op dit moment integreert in de breedte, en

dat het hierna gewoon een erkend artistiek medium is, net als beeldhouwkunst, schilderkunst et cetera.

In de begintijd, in de jaren zestig en zeventig, was een performance iets wat door de kunstenaar zelf werd gedaan en niet door anderen mocht worden uitgevoerd. Dick Raaijmakers had de performance 'Extase', maar die mocht niet in de Appel want hij voerde die niet zelf uit. Dat kon ook helemaal niet, er wordt een fysieke inspanning voor gevraagd waar hij niet toe in staat was.

Op dit moment kiest nog slechts een deel van de kunstenaars ervoor om een performance zelf uit te voeren. En mijn theorie is dat dat te maken heeft met de toegenomen interesse in het script. Want dat maakt dat het vaak door andere mensen wordt uitgevoerd, door performers of acteurs, en dat de kunstenaar meer in een regisseursrol vervalt.

Ook maakt zo'n script het mogelijk de performance in theorie eindeloos op te voeren, overal, altijd. En dat moet ook wel – en dat is een belangrijk punt om te benadrukken – want de economie achter performancekunst is heel lang heel karig geweest. Je mocht als kunstenaar blij zijn als je een *fee* kreeg, alles moest overal zo'n beetje weggeschnabbeld worden.

De performancekunst heeft zich ook op die manier geëmancipeerd, dat er nu een theateconomie achter zit: de kunstenaar krijgt een honorarium en maakt een object dat meerdere keren kan worden opgevoerd, zodat zij of hij ervan kan leven. *It's as simple as that*. Daarom is het ook minder belangrijk geworden om meteen de documentatie te verwerken tot object – ik speculeer nu.

En terwijl de nieuwe generatie scripted werk maakt dat eindeloos herhaalbaar is maar altijd anders en uniek, ligt het werk van de eerste generatie performancekunstenaars, dat altijd eenmalig was, nu onveranderbaar vast op videoband.

Daar zit ook iets schrijnends in voor die kunstenaars. Performance begon als medium dat zich verzette tegen de kunstmarkt, tegen de materiële waarde en de objectwaarde van kunst. Performance was ongrijpbaar, dat kon je niet tot object maken. Ja, en dan komt de harde realiteit dat je op een bepaald moment moet gaan verkopen. En wat doe je dan? Ik zou bijna zeggen: tegen de ongeschreven wetten van het medium in maak je dan objecten van je performances.

Dat is wat hard gezegd. In december 2013 hadden wij een performance met AA Bronson, en we liepen even door het gebouw. Hij zag onze collectieopstelling met heel veel video's van Joan Jonas en zei: *Het is toch eigenlijk ongelooflijk hoe materieel al die performances zijn geworden*. Dat was helemaal niet de bedoeling. *Het mócht niet eens materieel worden*, zei hij, en nu staan ze hier in het Stedelijk. Dat is wel raar, als je het sec bekijkt.

Maken jullie zelf eigenlijk opnames van de performances die hier in het Stedelijk worden gehouden?

Ja, dat doen we wel altijd. Tenzij de kunstenaar bezwaren heeft. Het is altijd deel van het gesprek – wil je het laten opnemen of fotograferen? Heel soms is het antwoord: nee. Maar vaker is het ja. Ook al was het maar uitsluitend voor ons archief, zodat als mensen onderzoek willen doen, er in elk geval beeld beschikbaar is. Maar ook voor het archief van de kunstenaar is het belangrijk.

Onze documentatie is heel *basic*: video, fotografie, beschrijvingen. De videoregistraties van de performances komen in het archief, en niet in de collectie. Dat is een belangrijk verschil. Je kunt tegenwoordig niet meer eenvoudige registraties als object opvoeren. Vroeger had het een andere status.

Soms is filmen of fotograferen wel genoeg als object. Denk aan VALIE EXPORT – maar zij is *old school*. Zij wilde de documentatie één op één als kunstwerk gebruiken. Zij kijkt naar documentatie als: oké, dat is er uitgekomen, dat is wat over is gebleven, dat ge-

De problematiek: het verdubbelen van een ervaring

bruik ik. Maar bijvoorbeeld Cally Spooner, een jonge kunstenaar met wie ik vorig jaar heb gewerkt, zei: ik vind die documentatie leuk, maar ik ga er niets mee doen.

Je zou oudere werken die nu als videoband of documentatie in het archief zitten, kunnen heropvoeren.

Als het aan mij ligt niet, tenzij het historische waarde heeft. Ik kan me een heropvoering alleen binnen het kader van een tentoonstelling voorstellen. Als we bijvoorbeeld een overzichtstentoonstelling van Zero zouden doen – die komt eraan – dan heb je een kader waarin het zinvol is om naar hun performancewerken te kijken. Maar zomaar een performance van Ulay of iemand van die generatie, heropvoeren – nee. Waarom zouden we? Dat vind ik persoonlijk niet zo interessant.

Is het überhaupt toegestaan om een oude performance waarvan je alleen documentatie in je archief hebt opnieuw uit te voeren?

Volgens mij is dat niet vastgelegd. Het zou me verbazen als wij de rechten hebben om die performances uit te voeren, puur omdat wij de documentatie hebben aangekocht.

Marina Abramović voerde zelf zes klassieke performances opnieuw uit in het MoMA, van VALIE EXPORT tot Beuys en zovoort, maar ze laat ook haar eigen werk letterlijk herhalen. Ze laat de instructies opnieuw uitvoeren. En wat is er tegen om opnieuw een naakte man en een naakte vrouw in een deurpost tegenover elkaar te zetten, waar het publiek zich dan tussendoor moet wurmen, net als zij en Ulay deden in hun legendarische werk uit 1977 ('Imponderabilia')?

De problematiek: het verdubbelen van een ervaring

Ik ben op de tentoonstelling geweest waar dat gebeurde (*The Artist Is Present*, MoMA, New York 2010) en ik heb nog nooit zoiets vreemdends meegemaakt. Het voelde heel onecht. Onwaarachtig. Er staan twee jonge acteurs in de deurpost – en het is op de een of andere manier duidelijk dat het acteurs zijn – en zij beelden iets uit, zonder de urgentie van het moment in 1977.

Je suggereert dat je zo'n performance niet kunt herhalen?

Sommige dingen zijn onherhaalbaar of moet je niet willen herhalen. Een performance van Sander Breure & Witte van Hulzen die we in het kader van *Scripted!* in het Stedelijk hadden, dat kun je perfect herhalen, geen probleem. Zelfs met andere acteurs, want dat was een theaterscript. Maar interventies of confrontaties in de trant van Abramović, Ulay, VALIE EXPORT? Daar zou je twee keer over moeten nadenken.

Wat maakt Pil and Galia Kollektiv voor jou zo interessant dat je ze opneemt in de 'Stage It!'-reeks?

Een paar dingen maakt ze interessant, om te beginnen hun kritische houding tegenover bepaalde facetten van onze samenleving. Dat kunnen ze goed articuleren en ze zijn ook duidelijk over waar ze wel en niet voorstaan. Het zijn heel slimme mensen. Hun praktijk is ook interessant. Natuurlijk, het zijn kunstenaars, maar het zijn ook onderwijzers, ze geven heel veel les, en ook hun performances hebben altijd iets pedagogisch. Dat vind ik een interessant model.

Bovendien – en daarom passen ze in deze reeks van *Stage It!* – werken ze niet zozeer met een script, maar meer met instructies, die vervolgens worden uitgevoerd door de performers die ze uitnodigen deel te zijn van het werk. Om bij hun laatste werk te blijven, *I-O*, wat staat voor *Industrial Organisation*, dat is opgebouwd uit negen scènes waarin telkens een instructie wordt uitgevoerd voor teambuilding. Teambuilding, opgevat in commerciële zin, op een

De problematiek: het verdubbelen van een ervaring

manager-manier, maar ook in religieuze zin, van cultusvorming en dat soort dingen.

Het werd uitgevoerd door een ensemble van acht acteurs, tussen amateur en professional in. Sommigen hadden heel veel ervaring en anderen bijna niet. Ze kregen aan het begin van de week, op maandag, de negen instructies: *team building exercise number one is ...* En vervolgens werd hun gevraagd: hoe zou jij in zo'n situatie reageren, niet als acteur in je rol, maar als mens? Op basis daarvan werd de dialoog gemaakt voor de performance. Dat vind ik een heel interessante methode, zeker binnen het kader van de *SCRIPTED*-serie: van instructie naar script in één week.

Dat betekent dus ook dat het werk bij elke uitvoering heel anders kan verlopen.

Dat hangt volledig af van de acteurs. Pil and Galia hebben eerder met dit model gewerkt, voor het eerst in Athene en toen nog een keer in Londen, maar het is iedere keer anders. Ik beschouw de performance in Amsterdam als een nieuwe opdracht. Je kunt wat er hier gebeurt niet vergelijken met hoe het er in Athene uitzag. Het zijn andere mensen, andere instructies, andere context, ander werk überhaupt. En wellicht is het ook dat aspect, wat zo dicht staat bij de kern van wat performance is: een live-moment (soms lang, soms kort), dat afhankelijk van de nauwkeurigheid van de instructie, iedere keer nieuwe inzichten en ervaringen biedt.

II. De weg van de kunstenaar: drie strategieën en een overtocht

21.

Bij kunst die de gestalte aanneemt van concrete, stabiele objecten is welbeschouwd geen documentatie nodig. Het werk documenteert zichzelf. Althans, dat is de pretentie, het oogmerk. Daarop is de aanspraak op autonomie gebaseerd die de moderne kunst onderscheidt van al haar voorgangers, die steeds in dienst stonden van een hof, een geloof, een opdrachtgever. De eventuele documentatie over objectkunst bestaat uit levensverhalen van de makers ervan, uitleg van toegepaste technieken, historische achtergronden en interpretatie van de in beeld gebrachte situatie.

Interessant, maar niet echt nodig, want het kunstwerk zelf vertelt alles wat er te vertellen valt en het toont alles wat het te tonen heeft, als het goed is. Documentatie van stabiele objectkunst is niet zozeer gewijd aan de rijkdom van het oorspronkelijke werk als wel aan de tekortkomingen van de eigentijdse blik daarop. Ook veel foto's worden pas interessant na lezing van het bijschrift, en toch beschrijft dat niet méér dan wat er ook zonder uitleg te zien zou moeten zijn.

Dat is anders bij instabiele, efemere kunst. Die kan niet zonder documentatie toe, of alleen als het een heroïsche zelfopvatting vertolkt. De eenmalige gebeurtenis of handeling die als beeldende kunst is bedoeld, of de interactieve installatie die een week of twee te bespelen valt op een van de vele mediakunsthoeven wereldwijd en daarna zelden of nooit meer wordt opgebouwd – hoe kan een breder publiek van belangstellenden daarvan kennis nemen als ze niet grondig en inzichtelijk worden gedocumenteerd? Hoe kan een kunstenaar een oeuvre en een reputatie opbouwen als haar of zijn werk onbekend blijft bij het potentiële publiek, dat de voedingsbron kan zijn voor de verdere ontwikkeling van diens oeuvre?

22.

Maar wat is efemeer en wat stabiel? Tommaso Masaccio schildert in 1427 in de Brancacci-kapel van S. Maria del Carmine in Florence de meest moderne fresco's tot dan toe. Zijn bijzondere stijl is loepzuiver en koel, *puro* en *senza ornato*. De verbeelde lichamen zijn niet plat meer, zoals bij zijn voorgangers, maar hebben *rilievo*, dat wil zeggen volume. Elke penseelstreek is doorleefd en met beheersing uitgevoerd: zo ontstonden beelden uit bijbelverhalen die nog altijd tot in de diepere regionen van het bewustzijn doordringen. Masaccio schilderde zijn muren in een razend tempo vol, op de natte gips, terwijl hij pas 26 jaar oud was en nog maar vier jaar lid van het plaatselijke schildersgilde. Hij was geen beproefd meester. Maar voor een experiment, *a high risk project*, schrokken kapitaalkrachtige abten, prinses en pausen niet terug in de vroege Renaissance.¹⁷

Tommaso Masaccio (1401–1428) drukte een nieuw levensgevoel uit en zijn opdrachtgevers herkenden en erkenden dat. De schilder documenteerde dat levensgevoel niet, liet niet zien waar het anderen toe inspireerde, hoe het werkte. Hij liet het gevoel zelf werken, via hem, en schilderde *De verdrijving uit het paradijs*. Adam en Eva hollen in hun blootje de hemelpoort uit, de wraaken-gel met vlammend zwaard hijgend in hun nek en Gods stem die als in een cartoon met kringellijntjes is aangegeven, alsof hij buldert: 'Opdonderen jullie!' Adam heeft zijn handen voor zijn ogen geslagen, van schaamte ondanks zijn atletische lijf; Eva zit vol ongeremd verdriet in haar plompe lichaam met haar handen zielig voor haar hoge borstjes.

Masaccio toont de wanhoop van de mens op het moment van de primordiale blunder indringender dan de duizenden portret-, straat- en oorlogsfoto's die er in de afgelopen anderhalve eeuw van zijn gemaakt. Masaccio's fresco's zijn materieel stabiel gebleken – zeker na verwijdering van de knullige bladertakjes die een preutse kerkbeheerder later voor de geslachtsorganen had laten schilderen, en ze nog zieliger maakt. Maar ook het zo instabiele levensgevoel

van de primordiale wanhoop bleef stabiel in Masaccio's *Pathosformel* van de val van de mens en onze veroordeling tot het onvolmaakte, onvolstrekke. Dat communiceert nog steeds.

23.

In 1970 laat Bas Jan Ader een zwart-witfoto van zichzelf maken en schrijft op één van de drie afdrucken in de rechteronderhoek met onvaste hand: *I'm too sad to tell you*.¹⁸ Het door verdriet verwrongen gezicht van de kunstenaar vult het kader. Tranen stromen over zijn wangen. Zijn linkerhand bedekt zijn halve gelaat in een universele geste van rouw en onvermogen om het uit te leggen. Kunst verbeeldt het onuitsprekelijke en maakt het draaglijk door er een *volstrekke* vorm aan te geven.

De visuele spanning in Aders rouwfoto schuilt in de vraag wie er de fotograaf van is. De camera moet vlak voor het gezicht van de kunstenaar hebben gestaan. Ader is op een dag voor een neutrale achtergrond op een stoel gaan zitten, heeft zich mooi laten uitlichten en is gaan huilen. Zijn vrouw en medewerker Mary Sue Ader-Anderson fotografeerde hem terwijl de tranen over zijn wangen biggelden. Het is een verdriet van de allerswaarste categorie, bijna te heftig om aan te zien.

En dat is omdat het er een inscenering van is, een gegeven vorm. Bas Jan Ader heeft de complete Pathosformel van bodemloze hopeloosheid zo in beeld gebracht dat de binnenkant van het verdriet via de buitenkant van het gezicht niet alleen navoelbaar wordt maar ook te doorstaan, in de zin van: onder ogen te komen zonder de blik af te wenden.

24.

Ader laat een Ansichtkaart van de foto drukken en stuurt die op aan vrienden, gedateerd 13 september 1970, de titel handgeschreven achterop. In het jaar hierna maakte hij driemaal een film met dezelfde titel, *I'm too sad to tell you*, weer in zwart-wit, en zonder geluid.

In de eerste, Amerikaanse versie (*Cry Claremont*, 1970) zit hij voor een planken schutting. Die leidt af in het beeld en Ader maakte de film nogmaals voor een egale achtergrond, nu in een kamer in Amsterdam, waarvan twee versies zijn overgeleverd. Weer vult zijn gezicht het kader en als de film begint is Ader al ongeremd aan het huilen. Drie minuten lang glijden tranen langs zijn wangen omlaag, hij hapt naar lucht, zijn ogen verkrampen, hij strijkt langs zijn lippen, over zijn haar. Likt aan een mondhoek, komt tot rust en gaat nog harder huilen.

Zelfenscenering van het verdriet. Van de opnames van de tweede Amsterdamse versie, die uiteindelijk in de collectie van het Museum Boijmans Van Beuningen in Rotterdam terecht kwam, is een werkfoto overgeleverd.¹⁹ We zien Ader in een typisch Amsterdamse woning, hij zit met de benen over elkaar en zijn handen in de schoot, omringd door een batterij lampen en belichting op standdaards, tafeltjes, een keukenladder. Op een meter voor zijn gezicht staat een professionele 16mm filmcamera, bediend door zijn vrouw. De kunstenaar oogt sereen, gefocust. De opname zal zo beginnen. Geen rauw verdriet maar de uitvoering daarvan, verdriet dat zich uit met Ader zelf als medium.

25.

I'm too sad to tell you is niet alleen een foto en een film, het is ook een conceptueel kunstwerk. Ader maakte meerdere werken in dezelfde toonaard, de meeste in installatievorm: *Please don't leave me* (1969), *Farewell to faraway friends* (1971), *Thoughts unsaid, then forgotten* (1973). Het concept is steeds *afscheid*. De stadia de je doorloopt voordat je de oude wereld achter je kunt laten.

Een tweede reeks werken maakte Ader vanuit een verwant concept, *vallen*. Het zijn geluidloze zwart-witfilmpjes van een paar minuten lengte. Op het eerste valt Ader met stoel en al van het dak van zijn huis in Californië. Op de tweede fietst hij voorover tuimelend de Reguliersgracht in Amsterdam in. Op de derde hangt hij

aan een hoge boomtak in het Amsterdamse bos, tot hij ten slotte los moet laten en in de sloot onder hem plonst. Ader:

Zwijgend verklaar ik op de film alles aangaande het vallen.²⁰

De *vallen*-reeks omvat ook installaties waarin zware gewichten – een enorm betonblok, grote cementstenen – op kwetsbare objecten storten en deze verpletteren. Lichtpeertjes, een bos bloemen in een vaas. Ader is steeds zelf de oorzaak van hun val, hij snijdt de korden door en laat het betonblok neerploffen op de stralende lampen. *Nightfall*, 1971. Of de performance waarin Ader uit een *Readers Digest*, 'The boy who fell over Niagara Falls' (1972) voorleest en op gezette tijden een slok water drinkt zodat het glas precies leeg is als hij aan het eind van het verhaal is. Wij vallen als de zwaarte-kracht ons de baas wordt. Objecten vallen wanneer wij dat willen.

26.

I'm too sad to tell you is het kunstwerk niet het daadwerkelijke huilen op dat ene moment voor de camera, een levend gevoel in een technische context. Het is de verfilming daarvan, en uit die opname (er is een filmrol van tien minuten gevonden in Aders archief) drie minuten hartverscheurend verdriet, niet exhibitionistisch of sensationeel, *puro* en *senza ornato*. Het huilen voor en na die drie minuten is documentatie bij het werk – zoiets als de contactafdruk van een fotograaf waarop in vier of vijf rijen plaatjes het ene juiste beeld met rode lak is omcirkeld.

Ader liet zich niet fotograferen en filmen op een onbewaakt ogenblik toen hij, overvallen door een grenzeloos verdriet, aan de keukentafel zat te snikken en zijn vrouw om hem daaruit te halen een foto van hem maakte. Hij ging in een quasi-natuurlijke, neo-classicistische houding zitten. Hij bracht zichzelf aan het huilen op een filmische tijdschaal van minuten, niet op de fotografische van die ene, beslissende seconde. Hij beheerste zijn medium – niet de

film, maar de lichamelijke uiting van een onuitputtelijk verdriet, verlies, verloren paradizen. Zijn huilvermogen was het medium van Bas Jan Ader, het medium van het kunstwerk is de fotografie respectievelijk de film.

27.

Wat is de drager?, dat is altijd de vraag bij de relatie tussen kunst en documentatie. En nadat het artistieke medium is gelokaliseerd en grondig bestudeerd, de vraag: wat is de boodschap? Waar houdt het kunstwerk op en waar begint de documentatie?

Op 9 juli 1975, 's middags om 14.00 uur plaatselijke tijd, vaart Bas Jan Ader in zijn vier meter lange, volgepakte *Ocean Wave*, een kajuitzeiljacht in de Guppy-class, de haven van Cape Cod uit. Het doel is de Atlantische Oceaan over te steken naar Zuidwest-Engeland. Van Farmouth (Mass.) in Amerika naar Farmouth (Devon) in Engeland, in een rechte lijn van ruim 5000 kilometer. Mobiele telefoons bestonden nog niet, GPS was onbekend, maar Ader had een radio-installatie aan boord waarmee hij drie weken na vertrek nog contact met de wal heeft gehad. Daarna verdween hij van de radar.

Er is een kleurenfoto die het vertrek documenteert, weer genomen door zijn vrouw Mary Sue Ader-Andersen, vanaf de motorboot die de *Ocean Wave* aan een kabel tot voorbij de pier van Cape Cod sleept, de open zee op. Ader zit zwierig met zonnebril in oranje reddingsvest aan het roer. Een tweede, vagere zwart-witfoto toont Ader die op open zee van ons wegzeilt de wijidse oceaan op, met de blik strak op de einder gericht.

Die laatste foto verschijnt nog in dezelfde julimaand 1975 in bulletin 89 van de Amsterdamse galerie Art & Project, afgedrukt over de middenpagina's, als uitnodiging voor Aders geplande tentoonstelling later dat jaar in het Groninger Museum, getiteld *In search of the miraculous*. De boottocht over de Atlantische Oceaan vormt daarvan deel twee en een derde deel zal na aankomst in Nederland worden gemaakt om de trilogie af te ronden. *Tot ziens over*

6–8 weken, schrijft hij de dag voor zijn vertrek aan de mensen van Art & Project.

De kleurenfoto van het vertrek is documentatie, de zwart-witfoto van Ader op de open zee een kunstwerk. Ook door de witte krulletters waarin onder Aders scheepje in het donkere oceaanwater staat geschreven: *In search of the miraculous*. Foto en tekst zijn bedoeld als uitnodiging voor de gelijknamige tentoonstelling en ze kaderen zo de zeiltocht in als kunst, als een performance voor één persoon op de Atlantische Oceaan.

Maar omdat het het enige is wat er van de performance resteert, is dit waar wij het mee moeten doen. Een blik op het begin ervan, toen alles er nog goed uitzag, romantisch en doelgericht. Door het ontbreken van enig ander materiaal – maar in de zekerheid dat de reis ondernomen is, de maanden op zee zijn doorstaan totdat een *freakwave* of wat het ook was Ader overboord sloeg – heeft heel de aura van het kunstwerk zich in dit ene beeld geconcentreerd.

Na eerst het verdriet om het afscheid te hebben verbeeld en daarna het vallen te hebben getest, maakt Ader met *In search of the miraculous* een stap: na afscheid en val de overtocht over de oceaan, het vertrek op zoek naar het wonderbaarlijke. Hij verlaat met zijn bootje Amerika en vaart de andere wereld binnen, de *kunstwereld* in termen van Arthur Danto. Het gaat hem niet om schoonheid of betekenis, maar om waarheid. Want geheel alleen in een motorloos zeilbootje op de volle oceaan, is het naakte leven de inzet van het spel.

28.

Het eerste, gerealiseerde deel van het drieluik *In search of the miraculous* bestaat uit een reeks van veertien, resp. achttien zwart-witfoto's (in de twee overgeleverde versies). Op elke beeld is Ader te zien als hij in de loop van een nacht Los Angeles doorkruist, wandelend langs snelwegen en verlaten terreinen, door tunnels – op zoek naar *het wonderbaarlijke*. Op de laatste foto uit de reeks staat hij

aan de rand van de Grote Oceaan als de zon net boven de horizon komt.

Ader schreef in witte inkt op de foto's de tekst van de song *Searchin'* van The Coasters – *yeh I've been searchin'*. Hij presenteerde de reeks als installatie/performance in de Claire S. Copley Gallery in Los Angeles, van 22 april tot 17 mei 1975. Bij de opening zong een koor van zijn studenten van de Irvine University waar hij les gaf een aantal zeemansliederen, waaronder Henry Russells *A Life on the Ocean Wave*. Het optreden werd op audiotape opgenomen en bleef tijdens de tentoonstelling op de achtergrond te horen.

Eenzelfde opzet met koorzang was ook gepland en is ook ingestudeerd in het Groninger Museum. Dit derde deel zou bestaan uit foto's van een nachtelijke zoektocht naar het wonderbaarlijke in Amsterdam, vergelijkbaar met *One night in Los Angeles* uit deel één. Het middenluik, Aders solozeiltocht op het kleinste scheepje ooit over de Atlantische Oceaan, zou de Amerikaanse en Europese delen fysiek met elkaar verbinden via het lichaam van de kunstenaar. Ader was een ervaren zeezeiler, had al eerder een tocht over de Atlantische en een deel van de Grote Oceaan gemaakt, toen in gezelschap van één medereiziger. Nu was hij alleen, wekenlang onder de open dag- en nachthemel.

Hij schijnt geen contact te hebben gehad met andere schepen onderweg. Misschien is hij signaleerd in de buurt van de Azoren. Hij kwam nooit aan in Engeland, de tentoonstelling in Groningen werd afgeblazen. Pas een klein jaar later, op 18 april 1976, wordt de *Ocean Wave* honderd mijl ten zuiden van Ierland – precies op koers – ondersteboven aangetroffen en aan boord getakeld van de Spaanse visserboot *Eduardo Pondal*. Deze levert het schip een maand later af in La Coruña. Daar wordt het wrak naar verluidd gefotografeerd op een scheepswerkplaats, waarna het verbazingwekkend genoeg uit een opslagplaats wordt gestolen en voorgoed verdwijnt – een actie uitgevoerd met de perfectie van een kunstenaar.

In de kajuit van de *Ocean Wave* wordt het doorweekte paspoort van Ader aangetroffen. Verder geen sporen in de vorm van foto's, films, aantekeningen. De boot was zo goed als leeg. Er is niets bekend over het verloop van de reis of hoe de kunstenaar overboord is gevallen. Het koord waarmee hij vastgesnoerd zat aan het schip was gebroken. Zijn lichaam is nooit gevonden. Na drie jaar, in 1978, is hij officieel dood verklaard.²¹

29.

Het documentatieloze werk. Het onherhaalbare werk. Het onverkooptbare. De kunstenaar verdwijnt in de kunstwereld, gaat op in het absolute, zinkt in de *Ungrund*, het oerelement, de oceaan, het aanrakingsvlak van hemel en aarde. Twee onmetelijke diepten en daartussen in zijn notendop: de mens. *Poetry of Departures* noemde Philip Larkin het algemeen menselijk verlangen alles achter te laten en het ware leven tegemoet te trekken. Die poëzie spreekt uit de enthousiaste houding van schipper Ader op die ene zwart-witfoto: zoals hij daar onverhoeds op zijn bootje met een wit en een donker zeil wegzeilt naar de oneindigheid voorbij elk menselijk bereik.

Zijn vrouw Mary Sue vraagt hem een paar dagen voor zijn vertrek of hij het eerlijk wil zeggen als hij van plan is zelfmoord te plegen. Nee, bezweert Ader, hij weet dat hij het kan. Hij sleept de *Ocean Wave* op een aanhanger achter zijn auto heel Amerika door van de *west* naar de *east coast*, en verlengt die lijn dan met zijn bootje in een rechte streep vanaf Falmouth Mass. naar het haventje Falmouth in Zuid-Cornwall, vlakbij Land's End. Hij gaat. Lost op. *Ader maakte van zijn leven kunst, en van zijn dood.*²² Juist het ontbreken van alle documentatie geeft *In search of the miraculous* het stempel van het absolute waaraan je grote kunst herkent.

30.

Toch bestaat er documentatie die kan bijdragen aan een beter begrip van Aders zeiltocht, de motivatie erachter en het concept van

het wonderbaarlijke. Zijn moeder, J. A. Ader-Appels, publiceerde in 1945 haar oorlogsherinneringen in een roman waarin ook Bas Jan figureert, onder meer op twee foto's als de *Lutje Domie*, spelend met zijn vader die de *grote Dominee* was. En die op 20 november 1944 in een bos bij Agterberg door de Duitsers werd doodgeschoten vanwege zijn verzetswerk.²³ Is dat de bron van Aders verdriet, het onbespreekbare verlies, het afscheid dat hij moest nemen in de eerste reeks?

En het vallen daarna? Ader zei ooit in een interview (waar hij later spijt van kreeg) dat hij zich in zijn *vallen*-reeks niet expres vanaf een dak of boomtak laat vallen, maar dat het kwam *doordat de zwaartekracht mij de baas was geworden*. In haar roman krijgt zijn moeder J. A. Ader-Appels een boodschap door in een droom, een gebed waarin ze dankt:

Deze aarde, die ons door haar zwaartekracht vasthoudt,
opdat wij niet verloren zouden gaan in de oneindigheid van
het heelal.

Komt daar de *vallen*-reeks uit voort, uit dat *opdat*? Ader gaat niet verloren in de oneindigheid als hij die tak loslaat. Hij stort loodrecht naar de aarde.

Zondag 12 oktober 1975 – vier maanden na Bas Jans vertrek – welt er een gedicht op in zijn moeder, die de ervaring later zelf *telepathisch* zal noemen. Het komt in het Engels, waarin ze met haar zoon schreef zodat zijn Amerikaanse vrouw mee kon lezen.²⁴

*From the deep waters of sleep I wake up to conciousness.
In the distance I hear a train rumbling in the early morning.
It is going East and passes the border. Then it will stop.*

Hier is Bas Jan aan het woord. De trein die naar het oosten rommelt, zo klinkt de branding aan een kust vanaf enige afstand (Engeland, Ierland?) Laatste couplet:

*Have you ever heard of happiness
Springing from a deep well of sorrow?
Of love, springing from pain and despondency, agony and
death?
Such is mine.*

Wie is *mine* hier? Mevrouw Ader-Appels of Bas Jan? In het eerste couplet spreekt hij, in het tweede herinnert zij zich hem als baby aan haar borst, het derde komt van een alwetende verteller. Het vierde couplet spreken alle drie tegelijk. *Happiness. Love. From a deep well of sorrow. Such is mine.*

Het gedicht van zijn moeder voegt een betekenislaag toe aan het werk van Bas Jan Ader, de vraag: wat voelde de kunstenaar toen hij, bovenkomend in zijn zwemvest, de *Ocean Wave* sierlijk zonder hem weg zag glijden naar de horizon? Dat verwoordt het gedicht.

Niet als bij *I'm too sad to tell you* voegt de schaarse documentatie ook bij *In search of the miraculous* wel degelijk iets toe aan het werk en vergroot het de diepgang en waarde ervan.

31.

De titel van de zoektocht naar het wonderbaarlijke blijkt Ader te hebben ontleend aan een gelijknamig boek van P. D. Ouspensky uit 1949, waarin deze de geheime leer van George Gurdjieff uitlegt over de esoterische opbouw van het universum.²⁵ Ader las het vermoedelijk tijdens de tweejarige studie filosofie die hij aansluitend op zijn kunstopleiding volgde. Hegels *Fenomenologie van de geest* (1807) was een ander lijfboek, hij had het bij zich op de *Ocean Wave*. Wat de boeken van Ouspensky en Hegel gemeen hebben is dat ze datgene op het spoor pogen te komen wat ik hierboven mischien wat onbesuist het *absolute* noemde. Hegel volgt de filosofische methode, Ouspensky de occulte.

Georg Wilhelm Friedrich Hegel pelt in zijn *Fenomenologie van de geest* de hele menselijke voel- en denkmachinerie af op zoek

naar de laag waar het absolute zich ophoudt. De geest wil tot zelf-begrip komen en ontwikkelt zich daarbij vanuit een subjectief niveau in het individuele bewustzijn naar een objectief niveau in de geschiedenis, die het individu overstijgt. En daarna werkt de geest zich op naar het absolute niveau, in kunst, religie en wetenschap.

Ouspensky ziet dat heel anders in zijn interpretatie van Gurdjieffs leer. Voor hem is het Absolute *even materieel, even weeg- en meetbaar als de maan of de mens*. Het heeft een wil, die het algemene plan van het gehele heelal bepaalt. Alleen dringt die wil niet helder tot ons menselijk bewustzijn door, want wij hier op aarde zijn ervan gescheiden door *48 orden van mechanische wetten*.

Ouspensky noemt drie wegen om het *wonderbaarlijke* te bereiken. Er is de lichamelijke weg van de fakir; de geestelijke weg van de monnik; en de cognitieve weg van de yogi. Met Ader kunnen we daar een vierde weg aan toevoegen: de conceptuele weg van de kunstenaar. Het concept dient te worden geleefd, fysiek ervaren en geestelijk doorvoeld, daarna begrepen en feilloos uitgevoerd, in werking gezet. Dan raakt het aan het absolute, dan spreekt het absolute zich uit. *Objectieve kunst*, ook een term waarin Hegel en Ouspensky elkaar vinden.

32.

Elke vorm van documentatie kan een verrijking zijn voor een werk of oeuvre doordat dat het daar iets aan toevoegt, een nieuwe betekenislaag, nieuw semiotisch potentieel. Elke vorm van documentatie kan hierbij een rol spelen, van voor, tijdens of na afronding van het werkproces. Maar het werk zelf is iets anders dan de documentatie, zoals blijkt wanneer de documentatie onverhoeds het werk zelf wordt, als bij die ene foto van Ader op bootje uit *In search of the miraculous*.

Het werk is de levende ervaring, 0,4 seconde nu, tot in eeuwigheid door, dat wil zeggen: het is de levende ervaring van ons, het *publiek*. De documentatie is de afbeelding, beschrijving, sociale inkadering en semiotische verwerking van het werk. Documentatie

gaat ergens over in plaats van het zelf te zijn, zoals het werk. Uit dit gegeven kan een kunstenaar verschillende artistieke strategieën afleiden als het om het documenteren van haar of zijn activiteiten gaat.

Een eerste strategie is de documentatie zoveel mogelijk in eigen hand te nemen om haar zo zuiver en scherp mogelijk te houden. Dus niet zomaar interviews geven, of als je het doet: altijd in je rol blijven, zoals Duchamp zo goed kon, of Andy Warhol.²⁶ Verzorg zelf al het beeldmateriaal. Een eigen website, YouTubekanaal, ga maar door. Dit kunnen we de *esthetische* methode van documenteren noemen.

Een tweede strategie is elke documentatie af te wijzen en zo de oorspronkelijke gebeurtenis in heel haar eenmaligheid te laten schitteren. Verboden te fotograferen of opnames te maken. Het is wat het is en daar hoeft niets aan te worden toegevoegd. Het leeft in de herinnering van wie aanwezig waren die avond, in de vraag die een wandelaar zich tien jaar na dato op een bospad stelt over zijn plek in het universum – een vervreemding die via ondergrondse wegen voortkomt uit de performance van die ene avond, dat ene plaatje, die ene opmerking, dat ene bezoek aan een galerie. Dit is de *heroïsche* opvatting van documentatie. Nog puristischer en abstracter dan Mondriaan willen zijn.

Beide artistieke strategieën zijn exemplarisch ingezet door conceptuele en performancekunstenaars uit de jaren zestig en zeventig, maar worden tot op de dag van vandaag met verve toegepast. Maar begin 21ste eeuw heeft een derde strategie de overhand bij vooral jongere kunstenaars. We kunnen deze de *pragmatische* methode van documenteren noemen, of de communicatieve of interactivieve.

Het kunstwerk is waar men er over praat, constateert Pil and Galia Kollektiv nuchter. Al naar gelang de situatie ruilen het originele werk en de documentatie van plaats. Soms schuift het werk op de voorgrond – een performance, een filmvertoning –, vaker de documentatie op internet en andere kanalen. De analyse van de

pragmatische omgang met documentatie wordt in dit boek door Pili and Galia uitgevoerd. Hier volgt een analyse van de andere twee methoden: de strategie van de beheersing en die van de vernietiging – de grandeur en het falen daarvan.

33.

Een kunstwerk verschijnt altijd in een bepaalde context waarin het als kunstwerk wordt gewaardeerd. Daarbuiten betekent het meestal niets of heel weinig, het heeft er een geldwaarde, die fors op kan lopen, maar een kunstwaarde heeft het er niet. Daarbuiten is het een waar, een *commodity* zoals de technische term luidt. De *bepaalde context* noemen we in navolging van Arthur Danto de *kunstwereld*: een mentale ruimte plus een institutioneel bolwerk dat die ruimte behoedt en levensadem biedt.

Rhythm 0, Studio Morra, Napels, 1975, 20.00–2.00 uur.²⁷ Een heel jonge Marina Abramović legt aan het toegestroomde publiek de regel van haar performance uit. Jullie mogen alles met me doen wat jullie willen. Ik zal zes uur lang niet reageren. En dat deed ze ook niet, ook niet toen men haar uitkleedde en verwondde; de tranen lopen over haar wangen, de angst staat in haar ogen, maar ze verweert zich niet en beweegt zo min mogelijk. Ze maakt van zichzelf een object en dwingt haar publiek in de subjectpositie, ze geeft het handelingsbevoegdheid. Ze maakt van zichzelf het kunstobject en van haar publiek de institutionele inkadering. Stel, ik ben het kunstwerk, wat doen jullie dan met mij?

Op een tafel in Studio Morra liggen die avond 72 voorwerpen klaar voor het publiek, een set aan *affordances*, mogelijkheden om te handelen in plaats van te blijven staren naar die vrouw op blote voeten in trui en broek. Messen, een vork, een flesje parfum, suiker, bijl, klok, vogelveer, ketting, naalden, schaar, pen, boek, honing, hamer, zaag, lamsbot, krant, druiven, olijfolie, Polaroid-camera, takje rozemarijn, pot verf met kwast, spiegel, roos, lippenstift, grote gouden halsketting, bolhoed, pistool en kogel.

Het verhaal gaat dat toen iemand uiteindelijk het pistool laadde en tegen haar slaap drukte, de galeriehouder ingreep met een *zo is het wel genoeg*. Marina's doodsbang blik vertelt een ander verhaal, maar om de een of andere reden let het publiek daar niet op, geobsedeerd als het is met de mogelijkheden tot interactie met dit levende kunstwerk, dat zo herkenbaar is en tegelijk zo totaal anders dan zichzelf. Als na zes lange uren Abramović ontwaakt en weer subject wordt, loopt ze naar haar publiek toe om met hen te kunnen praten, maar dat rent gillend weg als was ze een tot leven gekomen golem. Zij blijft alleen achter in de galerie, zwaar toegetakeld en verformfaaid.

34.

In april 1975 stelt Abramović foto's van *Rhythm 0* tentoon in de Salon van het Museum van Eigentijdse Kunst in Belgrado, waarvan haar moeder de directeur is. Het is het begin van haar carrière als *de meest radicale performancekunstenaar van haar generatie*. Film- of video-opnames zijn er die ene avond in Napels niet gemaakt, ze heeft het werk nooit meer uitgevoerd, al maakte ze nog negen andere Rhythms. Geen enkele performancekunstenaar is zo gek geweest *Rhythm 0* te re-enacten of op de planken te brengen. Dat zou ook een illegale uitvoering moeten zijn voor een kring van genodigden, want geen enkele ethische commissie van welk kunstinstituut waar ook ter wereld zou zo'n performance nog goedkeuren.

Rhythm 0 is door z'n onherhaalbaarheid een mythe geworden, als verscheen er een wrede godheid in de kunstwereld. Of eerder is het een legende: het optreden van een onverschrokken held op een beladen plek als een kunstgalerie in Napels, gevuld met een gemêleerd gezelschap van dagjesmensen, kunstdepten en veel fotografen. Hoe had Abramović zich het spel van de kunst voorgesteld op die legendarische avond? Waarom bood ze geen andere speelstukken aan? Waarom lag er geen filmcamera op de tafel? Of papier en potlood zodat het publiek met haar als model kon gaan schetsen?

Nu lijkt het een sociaal experiment om de gewelddadigheid van de mens aan het oppervlak te brengen van onder dat dunne laagje cultuur. Was dat wat Abramović wilde aantonen met wat dan een didactisch werk dient te worden genoemd?

Op de gepubliceerde foto's van *Rhythm 0* (zwart-wit) staat de kunstenaar steeds centraal. In haar lichaam balt zich alle aura samen. *Ecce homo*. Zij doorstaat de marteling voor ons. Uit de sympathie die wij voor haar voelen, zoals ze daar in opperste afgescheidenheid van de massa staat, spreekt herkenning. Ook wij weten hoe het is geleefd te worden door de mensen in onze omgeving, in plaats van zelf te leven, te kiezen, in te grijpen.

De sympathie die wij voor het publiek kunnen voelen is veel problematischer. De foto's tonen het publiek van buitenaf, objectief, eerder als proleten dan kunstliefhebbers. Als de grauwe massa, met al het geweld dat daarin schuilt. Dat wilde Abramović ook aan het licht brengen met haar *72 affordances*. Hoeveel beschaving bezitten jullie? Hoeveel zelfbeheersing om niet de wapens op te nemen?

Als er van die avond in Napels een film was gemaakt, zouden we behalve voor Marina vermoedelijk ook enige sympathie kunnen opbrengen voor het publiek. Niet alleen het uitgangspunt van *Rhythm 0* is vals, ook de bestaande documentatie deugt niet. Maar Abramović trok wel de enig juiste conclusie uit haar performance: als je je als object gedraagt, word je als object behandeld.

35.

Het uiterste tegenbeeld van *Rhythm 0* is de 736,5 uur durende performance *The Artist Is Present* tijdens de grote overzichtstentoonstelling van Marina Abramović in het MoMA in New York in 2005. Midden in een leeg kwadrant in de grootste museumzaal zit Abramović onbeweeglijk op een houten stoel in een lange rode, zwarte of witte jurk met tegenover haar eenzelfde, maar nog lege stoel (soms staat er een tafel tussen hen in). Het enige wat ze elke dag acht uur lang doet is daar zitten en naar de mensen kijken die

tegenover haar plaatsnemen (in totaal zo'n 1500). Ze staat niet op, eet niet, gaat niet naar de wc.

Vooraf vreesden de curatoren urenlange pijnlijke stiltes, maar *The Artist Is Present* werd een hit. In lange rijen stonden de New-Yorkers voor de poorten van het museum te wachten om het mee te kunnen maken. *The performance is about energy. You have to feel it with your heart*. En dat deed men, getuige de vele foto's van vriendelijk huilende bezoekers. Abramović creëerde de juiste omstandigheden voor de open ontmoeting van mens tot mens, waarbij geen woord valt en geen misverstand kan ontstaan. Geen object- of subjectpositie. Elkaar in de ogen kijken en elkaars bestaan erkennen.

Er zijn vele filmpjes van te bekijken op YouTube, en Abramović heeft voor een website gezorgd waarop professionelere beelden te zien zijn, plus haar commentaar. Maar hoe breng je iets in beeld dat voor elke deelnemer *a life changing experience* was? Hoe documenteer je de blik?²⁸ Hoe maak je van de ontmoeting een mythe, of eerder toch een legende, zoals haar jarenlange *brother in art* Ulay ze altijd poogde te creëren.

Ulay maakte een eigen legende binnen Abramović' mythische kunstconstructie, door op de eerste dag in het MoMA onaangekondigd op de lege stoel plaats te nemen. Zoals na elke bezoekerswisseling opent Abramović de ogen, heft haar hoofd, en ziet haar oude lover tegenover zich. Hij kijkt haar zonder enige gêne of geremdheid aan, flitst met een oog, zendt *vitality forms* naar haar uit die alleen zij kan decoderen. Het is de beste performance van Ulay in 35 jaar. En van hen beiden. En voor de enige keer tijdens de lange zit van *The Artist Is Present* buigt Abramović zich voorover naar de bezoeker tegenover haar. Ze strekt haar stevige handen over de tafel, Ulay zijn magere. En ze raken elkaar aan. *Lovers*. Het toegestroomde publiek applaudisseert.²⁹

In *The Artist Is Present* zet Abramović zo'n sterk beeld neer, zij op die rechte stoel met haar ronde vormen, in het lange gewaad in de drie oerkleuren, in het lege vierkant met op de rand daarvan

haar bezoekers – dat het eigenlijk niet uitmaakt hoe het wordt gedocumenteerd. De boodschap komt altijd over. Elke bezoekerservaring van de performance in het MoMA was fysiek, uniek, maar iedereen ervoer hetzelfde: hier gaat kunst over. Dit kan alleen in de kunstwereld. *It's larger than art. It's dealing with culture itself.*

36.

Halverwege tussen *Rhythm 0* en *The Artist Is Present* ligt *The Lovers, The Great Wall Walk* (1988). Abramović en Ulay lopen als laatste gezamenlijke performance de hele Chinese Muur af, *het enige artificiële object op aarde dat vanuit de ruimte te zien is*. Op 30 maart 1988, 19.47 uur, begint Abramović haar tocht vanaf de Shanghai-kant, in het gebergte hoog boven de Gele Zee. Ulay begint op datzelfde moment aan het west-einde van de muur, de Jiayuguan in de provincie Gansu, in de Gobiwoestijn, het barre land. Ze leggen ieder 2000 kilometer af en ontmoeten elkaar na negentig dagen tussen de boeddhistische en taoïstische tempels van Er Lang Shan, Shenmu in de provincie Shaanxi, op 27 juni.

They don't live happily ever after. Hier scheiden hun wegen voorgoed. Ze hebben de performance met enige tegenzin uitgevoerd, als een ritueel dat nu eenmaal op de voorgeschreven wijze dient te worden voltrokken. De performance kent twee instructies. Wandel in de aangegeven richting over de Muur totdat je de ander ontmoet. Verbreek daar voorgoed jullie relatie. Deze regels hebben ze letterlijk, lichamenlijk gevolgd.

The Lovers is een re-enactment op wereldschaal van een eerder werk, hun eerste gezamenlijke performance *Relation in Space*, op de Biënnale van Venetië van 1976, uitgevoerd in een betonnen kelderruimte. Ze hollen vanaf een afstand van twintig meter hard op elkaar af en schampen hun naakte lichamen langs elkaar. Ze botsen, steeds harder, steeds gewelddadiger, tot na een half uur Marina op het rauwe beton stort. *Moderated violence*. De twintig meter van *Relation in Space* is in *The Lovers* vermenigvuldigd met

een factor honderd, maar de instructie luidt hetzelfde: loop in een stevig tempo op elkaar af en bots. Wie valt het eerst?

Ze laten zich onderweg op de Muur fotograferen door hun Chinese begeleiders, in barre omstandigheden. Abramović in haar rode jas met wandelstok, Ulay in wapperende blauwe overall, in zijn hand een herdersstaf met witte vlag. Hij fotografeert zelf ook: vrouwen op ezels onderweg, boerenkarren in de woestijn, gaten in het gele gesteente waarachter mensen wonen. Legendes van het tijdeloze China. Zij aan haar kant legt elke meter te voet af. Op de foto's die ze van zichzelf laat maken is ze altijd op de Muur. Alleen in ruige landschap en barre weerscondities. En dan uiteindelijk de ontmoeting. Een afscheidskus.

37.

Voor de grote tentoonstelling rond het project in een reeks musea wereldwijd, maken ze zelf een catalogus over *The Great Wall Walk*, een gelijknamig boek, *The Lovers* (1989).³⁰ De omslag in International Klein Blue. Stevig papier. Foto's en teksten van Ulay, een reeks foto's in wisselend formaat van Abramović wandelend, telkens in een ander landschap, als bewijsmateriaal.

Ze hebben de kunsttheoreticus Thomas McEvilley uitgenodigd een paar dagen met elk van hen mee te wandelen en daar een tekst over te schrijven. *Great Wall Talk* is zijn titel, en McEvilley praat inderdaad. Hij neemt de positie van de documentalist in en eist geen enkele rol op binnen de performance zelf. Hij doet verslag van het kunstwerk van een ander, hij observeert en interpreteert.

De Muur is niet alleen het symbool bij uitstek van China, maar ook van haar lange afgeslotenheid van en angst voor de buitenwereld. Dat buitenlanders de Muur van het ene naar het andere eind bewandelden, dat zij die opnamen in het hedendaagse discours van de westerse kunstwereld en er een gebaar van maakten van een opening naar de wereld en het doorbreken van grenzen: dat alles vormt de ware be-

tekenis van de Wandeling. De geschiedenis was werkzaam in de wandeling en in de twee individuen die door een obscure karmische gesteldheid waren uitverkoren het historische gebaar te voltrekken.

Een monumentale performance vraagt een monumentale interpretatie. Het ging niet om Ulay en Abramović, de hele mensheid liep mee met de uitverkorenen. Maar McEvilley gaat ook uitvoerig in op de randvoorwaarden van de tocht, het onvoorstelbare logistieke gehannes, het gedoe met busjes en veel te lange lunches met dronken begeleiders. Altijd een club kakelende ambtenaren om hen heen, nooit buiten slapen, veel te gevaarlijk en als je niet wegwaait ben je de lange nacht vermaak voor de plaatselijke bevolking. Ditmaal bedreigt het geladen pistool Ulay.

Waar is het kunstwerk? Was dat op de Chinese Muur, van 30 maart tot 27 juni 1988? Of is het het boek, waarvoor de performance enkel het materiaal leverde? Waar zit de ervaring en waar de betekenis? Wat is concept en wat symbool? Wat liepen die twee daar in China ten einde? De nieuwe tijd? De hopeloosheid van de vooruitgangsgedachte? Dat allemaal. Dat is de mythe.

38.

Het boek *The Lovers* is een voorbeeld van de *esthetische* strategie van documenteren. De kleurenfoto's en poëtische teksten van Abramović en Ulay vormen de kunstlaag, de mythe van het werk. McEvilley's essay documenteert het ontstaan van die mythe in theoretische en praktische zin. Hij vertelt de legende. Negentig dagen lang elke dag een kilometer of tien over de Muur door de hitte en de storm, uren in busjes op en neer over modderwegen, louche hotels. Eindeloos gesteggel met officials. Eeuwige strijd om niet te worden geleefd maar zelf de keuzes te maken.

Om *The Lovers* institutioneel in te kaderen nemen Ulay en Abramović in hun boek een voorwoord op van Wim Beeren, de directeur van het Stedelijk Museum. Deze legt uit wat voor internati-

onaal netwerk en georganiseer er nodig was om de twee kunstenaars hun eenzame wandeltocht te laten maken. Jarenlang vergaderen. Tot is dit bestuurlijke verhaal noodzakelijk in het boek, want het dient als bevestiging van de authenticiteit van het uiteindelijke werk. Ze zijn niet per jeep van locatie naar locatie gereden voor een reeks mooie foto's. Ze hebben gelopen, dat was de deal.

39.

De tweede, *heroïsche* strategie van documentatiebeheer is eropuit elke beschrijving of afbeelding van het kunstwerk te voorkomen, of de kop in te drukken. *Het is wat het is*. Dat was het inzicht, de bliksem die insloeg bij Stanley Brouwn (1935) aangaande het kunstwerk. In 1960 organiseert Brouwn zijn *Expositie van de schoenenwinkels van Amsterdam*. De tentoonstelling bestaat eruit dat de deelnemers de etalages van een aantal schoenenwinkels in Amsterdam bekijken als was er kunst te zien.

Zijn meesterwerk, *This way Brouwn* (1962–1971, dat laatste jaartal is omstreden), omschreef hij zelf zo:

Brouwn staat ergens op aarde. Hij verzoekt een willekeurige voorbijganger hem op papier de weg naar een ander punt in de stad te wijzen. De volgende voorbijganger wijst hem de weg. *This way Brouwn*. Brouwn laat de mensen dagelijks door hen gebruikte straten ontdekken. Niet het verleden maar de toekomst heeft de meeste invloed op ons handelen en denken. Politiek, kunst, wetenschap worden het meest positief door de toekomst beïnvloed. De toekomst, wanneer namelijk kunst en wetenschap tot iets volkomen nieuws versmolten zijn. *This way Brouwn ... een stap in deze richting*.³¹

Stanley Brouwn liet een professionele fotograaf zwart-witfoto's maken toen hij eens op een plein in Amsterdam *This way Brouwn's* liet tekenen door voorbijgangers. *Kunt u me even uitleggen?*



Brouwn heeft de foto's later zelf verbrand. De deelnemers aan Brouwns project krijgen er opeens een gezicht door. Het zijn mensen. Net als Brouwn zelf. Iedere Amsterdammer heeft een eigen route om snel ergens te komen, dus wie hij ook vraagt, ze tekenen altijd andere kaartjes. Wat geven de mensen hem? Hun richting. Richting is het concept van *This way Brouwn*. Daar gaat het om, niet hoe het er allemaal in het echt uitzag.

Er is een handvol vroege foto's van de kunstenaar overgeleverd, na 1971 ontbreekt elk beeld. Begin jaren zeventig nog een enkel interview, een paar gepubliceerde verklaringen. Ook dat houdt op. In zijn catalogi staan geen essays van kenners. Geen duiding. Hij heeft honderden *This way Brouwn*'s laten tekenen door nietsvermoedende mensen in verschillende Europese steden en er telkens zijn stempel in zwarte inkt op gedrukt. Op een zeldzame foto zie je hem zitten voor een wand vol ermee, op de tentoonstelling in Galerie Patio in Neu-Isenburg in 1964. Er staan zo te zien ook sculpturen. Later dat jaar bij Galerie René Block in Berlijn laat hij die weg. Hij toont alleen nog *This way Brouwn*, en het nieuwe richting-werk *Steps of Pedestrians on Paper*. Al zijn overige, eerdere werk vernietigt hij eigenhandig.

40.

Een *This way Brouwn* is een A4'tje met daarop in viltstift getekend een paar lijnen, hoeken, cirkeltjes. Onderaan bevinden we ons nu, bovenaan wil je heen. Of andersom. De dikke lijnen van de route gaan zo exact mogelijk naar hun eindbestemming toe. Links, rechts, langs dat gebouw daar, rechtdoor. In Brouwns eigen woorden:

Het ging erom zich een voorstelling te kunnen vormen van een bepaalde route van A naar B, een patroon of beweging in ruimte en tijd.



Brouwns lijnen lopen vanuit het nu naar later. Ze beelden niet iets bestaands af, ze projecteren zich in een wandeling die nog zal worden gelopen. De tekenaar-wegwijzer verplaatst zich in de ander, neemt Brouwns blik aan. Waar kom je langs als je die richting op moet? De lijnen op een *This way Brouwn* zijn geen betekenaars, maar vectoren. Punt B trekt een route te voorschijn uit A. Er ontstaat richting.

Niet het verleden maar de toekomst heeft de meeste invloed op ons handelen en denken.

Dat was het uitgangspunt, het idee: de zekerheid ergens anders heen te kunnen. Elke *This way Brouwn* is een fragment uit een wereldomspannend netwerk van trajecten.

Door een T.W.B. te maken van een bepaalde route, doordrenk ik de route van het meest primaire in ons wezen: het vermogen tot bewegen. Het bewegen als een van onze meest onreducerbare ervaringen.

En bewegen doe je altijd in een bepaalde richting – ontdekte Brouwn toen hij op een dag iemand de weg vroeg en deze het voor hem uittekende. De schellen vielen van zijn ogen. Hij liet er diezelfde dag nog dertig maken door voorbijgangers, de eerste *This way Brouwn*'s. Nalopen om ze te controleren deed hij nooit.

Blijkens de foto's was Brouwn een keurige Surinaamse mijnheer in trenchcoat, in het volkse Amsterdam van de vroege jaren zestig. Dat beeld voegt inderdaad iets toe aan het concept van *This way Brouwn*. Een postkoloniale interpretatie dringt zich op. Wie wees wie de weg? Maar als Brouwn zoiets had bedoeld, had hij daar zelf wel aanwijzingen voor versterkt.

En wordt *This way Brouwn* beter als je weet wat de kunstenaar heeft gezegd over de rol van *richting* in zijn werk? Stanley Brouwn zelf moet geconcludeerd hebben van niet, vandaar dat hij zweeg



vanaf 1971. Hij begon toen ook aan een nieuwe reeks werken, waarin niet de richting maar de *pas* centraal stond, de stappen die je verzet bij het wandelen.

This way Brouwn is geen les in cartograferen, zoals wel wordt gezegd. Het is performatief: het doet wat het is. De getekende lijnen en hoeken lopen nog steeds naar de toekomst.

Alles wat ik ooit gedaan heb en mijn hele leven zal blijven doen, is samen te vatten in één zin: Man loopt over de planeet aarde. Alle laden die ik heb opengetrokken hebben hier sterk raakvlakken mee, er zijn alleen verschillen in dimensie. Al mijn projecten hebben betrekking op hetzelfde, mijn hele leven tot één concentratie te maken. Mijn werk is een manier van bestaan, een manier van zijn.

Hoe minder een kunstenaar wil documenteren, des te pregnanter moeten zijn uitspraken zijn.

41.

Naar verluidt is Tino Seghal de radicaalste vertolker aller tijden van de *heroïsche* documentatiestrategie.

Seghal is een absolutist. Hij geeft geen toestemming om zijn werk te fotograferen. Er wordt geen uitleg gegeven door middel van zaalteksten en er komen geen catalogi bij uit. De opening van zijn tentoonstellingen wordt niet aangekondigd via persverklaringen. Sterker nog, er zijn helemaal geen officiële openingen, alleen informele begindatums.³²

Seghal is van nu, 21ste eeuw. Maar zo heroïsch als hij is in zijn eigenlijke werk, zo *pragmatisch* is hij als hij zijn performances of *constructed situations* in de markt zet en verkoopt aan musea en particuliere instellingen. Ik ken alleen de beschrijvingen, was nooit aanwezig bij een uitvoering. We vertrouwen de documentatie van

de, op hun beurt op Seghal vertrouwende kunstjournalisten en -critici. Arthur Lubow vertelt over zijn bezoek aan *Kiss*, 2006, tijdens de kunstbiënnale van Berlijn.

Ik liep een krakende trap op in een gebouw van rond de voorlaatste eeuwwisseling en stapte een vervallen balzaal binnen met barok lijstwerk en vergulde spiegels die getuigen van een roemrijker verleden. Op de vloer lagen een man en een vrouw, volledig aangekleed, die elkaar loom omhelsden. Er was niemand anders in de zaal. Mijn aanwezigheid leidde niet tot enigerlei reactie. In een toestand van steeds grotere verwarring en gêne bleef ik tot ik het niet meer uithield en maakte me toen via de trap uit de voeten.

Ook Seghal creëert een heldere tegenstelling tussen object en subject en ook ditmaal neemt het publiek de benen. Blijkbaar heeft Lubow hierna grondig research gedaan, want hij vervolgt:

Was ik langer gebleven, dan had ik bij het tweetal misschien het liefdevolle gebaar met de gebogen armen herkend van Rodins marmeren standbeeld *De kus*, maar ook poses uit andere kus-werken, sommige minder bekend maar op hun eigen manier iconisch, zoals Jeff Koons keramische beeldenreeks *Made in Heaven*. En tot slot zou ik één lid van het ineengestrelde paar de volgende woorden hebben horen spreken: *Tino Seghal, Kiss. 2002*.

Wie was Lubows zegman? Wie heeft het zo lang uitgehouden in die afbladderende zaal met een zoenend stel, dat hij het pygmalionspel dat Seghal met de beeldhouwkunst speelt tot in de kleinste *movement contours* heeft geregistreerd en gecontextualiseerd? Tino Seghal zelf mag je aannemen, of een medewerker die het script uit zijn hoofd heeft geleerd. Seghal gebruikt hier een *estheti-*

sche documentatiestrategie. Hij is *always in control*, ook als de criticus de zaal uit holt.

Pragmatisch, heroïsch, esthetisch, Seghal is iedereen te slim af. Maar zijn confronterende publieksaanpak leidt wel van het concept van zijn werk af, het wordt eerder een soort topsport: wie houdt het het langst vol naar zoenende mensen te kijken? Zo blijft de kunstwereld dicht.

42.

Die conclusie lijkt ook Seghal te hebben getrokken. Zijn meer recente werk is open, interactief. Performers of *interpreters* spreken de bezoeker bij binnenkomst in de zaal aan. *Welcome to this situation*, zegt een koor van zes personen eenstemmig. Ze ademen diep in, doen een pas achteruit, bevroren in een onnatuurlijke stand. Een van de groepsleden reciteert een citaat:

In 1958, somebody said, *The income that men derive producing things of slight consequence is of great consequence.*

(In 1958 zei iemand: *Het inkomen dat mensen verdienen door dingen van weinig belang te maken is van het hoogste belang.*)

Volgt een levendig gesprek binnen de groep over deze stelling. Ook de bezoeker wordt naar een mening gevraagd en zijn of haar uitspraak opgenomen in de gedachte-uitwisseling, die steeds sneller verloopt. Zodra er een nieuwe bezoeker binnenwandelt springen de interpreters echter weer uit hun verkrampte stand, doen een stap naar voren en declameren: *Welcome to this situation.*

Het kunstwerk is daar waar erover gepraat wordt

*Een interview met Pil and Galia Kollektiv, Amsterdam,
21 april 2014*

Pil and Galia Kollektiv bestaat uit twee samenwerkende kunstenaars, schrijvers en curators uit Londen. Hun werk gaat over de nationaliteit van de avant-garde binnen de veranderende context van kunst en geïnstrumentaliseerde vrije tijd. Wat hen boeit is de relatie tussen kunst en politiek en de rol die ironie en geloof spelen in de manier waarop die relatie op dit moment wordt verbeeld. Mede vanwege hun band WE neemt muziek een belangrijke plaats in binnen hun werk en onderzoeken ze hoe mensen zichzelf zien als individu en als collectief. Ze zijn daarnaast de oprichters van de kunstenaarsruimte xero, kline & coma in Londen. Ze behaalden gezamenlijk hun PhD beeldende kunst aan het Goldsmiths College en doceren beeldende kunst aan de University of Reading.

Pil en Galia's hadden wereldwijd solotentoonstellingen, zoals *The Future Trilogy* in Te Tuhi Center for Arts in Nieuw-Zeeland (2010), *Svetlana* in S1 Artspace in Sheffield (2008) en *Asparagus: A Horticultural Ballet* in The Showroom Gallery in Londen (2007). Ook hebben ze live werk gepresenteerd in het Stedelijk Museum Amsterdam, op de biënnales van Athene, Berlijn en Montreal en in de Kunsthall Oslo, Arnolfini in Bristol, Late at Tate Britain en het ICA Londen. Recente solotentoonstellingen van hun werk waren *Terminal Equilibrium* in Trade, Nottingham en *Suck the Living Labour* in Ort, Birmingham.

De performance *I-O* van Pil and Galia Kollektiv vond plaats op 24 april 2014 in het Stedelijk Museum in Amsterdam, in het kader van de reeks lezingen en performances *Stage It! (Part 3): SCRIPTED* (curator: Hendrik Folkerts). Een groep van zeven acteurs in het zwart volgt een cursus teambuilding onder leiding van een imponerende juf in wit broekpak. Ze leidt hen door allerlei oefeningen: kennismaken, speelt samen voorwerpen in de lucht houden, elkaar beschil-

deren, lichamelijke aanrakingen, de creatie van een zwart schaap, de groep versus de eenling.

Ik zat het op rij twee aan te kijken en verwonderde me erover dat het helemaal klopte. Er werd geen seconde gefaket. Door de kunstmatigheid van de opstelling met houten constructies en rekwisieten van papier-maché kwam het niet-nadoenerige van de soms wonderlijke handelingen van de acteurs des te beter uit. Aan het slot liggen alle zwarte groepsleden uitgeteld op de grond en de strenge witte juf spreidt één voor één over hen een rode deken uit, een lijkwade die ze uit de stoel van de speler in kwestie haalt. Ze zijn allemaal dood. En toen pas drong het tot me door: dat is wat ze wilden. Dat is de grondstemming en het einddoel van het groepsleven op een kantoor. En ik vroeg me verbaasd af: hoe weten ze dat, Pil and Galia Collectiv?

Ik sprak ze een paar dagen eerder in de etage in Amsterdam waar ze een week verbleven om de performance voor te bereiden en in te studeren met de acteurs. De woning lag vol *props* in verschillende stadia van ontwikkeling. Ik had ze nooit eerder ontmoet, kende ze alleen van hun website. Het thema was niet de performance *I-O* – want die had ik nog niet gezien – maar hoe zij in hun werk de relatie leggen tussen kunst en documentatie. Toen ik een uur later het pand verliet dacht ik: ik wist dat er een nieuwe generatie kunstenaars aan zou komen, en hier heb je ze.

Om met de grondvraag te beginnen: waar houdt de kunst op en waar begint de documentatie? Ik zag op jullie website dat jullie vanuit beide richtingen werken. Jullie voeren performances uit waar veel onderzoek aan voorafgaat, net als bij jullie werk als curator. Dan is er eerst documentatie en komt er daarna kunst. En jullie maken performances die vervolgens worden gedocumenteerd, op internet of in publicaties.

Galia: Ik beschouw wat wij doen als deel van een keten van dingen, beelden, ideeën in de wereld. We stuiten op van alles en nog wat, daar reageren we op en dan brengen we beelden en ideeën naar buiten waar andere mensen misschien weer op reageren. Ik zie het als een doorgaand proces. Toen we bijvoorbeeld foto's tegenkwamen van Hugo Balls optreden in Cabaret Voltaire waren we gewoon verbijsterd door dat beeld van Ball die onzinpoezie voordraagt, deels verkleed als bisschop en deels als kreeft. Eigenlijk deed het er niet toe wat het voorstelde en of het als live-optreden goed was. Je hoefde verder niets te weten, het beeld was zo ongelooflijk sterk. Het leek ons geweldig als we iets konden maken dat net zo werkte en mensen zo wist te inspireren. Natuurlijk is het waar dat hoe dieper je in iets duikt, des te interessanter het wordt, maar er is ook een soort onmiddellijke confrontatie met alleen maar een beeld die buitengewoon sterk kan uitpakken.

Hiermee heb je op dit moment niet alleen als performancekunstenaar te maken, maar ook bijvoorbeeld als schilder. Mensen zien waarschijnlijk eerder je JPEG dan alleen maar je schilderij. Het is daarom belangrijk in termen van een JPEG te denken, en hoe die functioneert binnen een keten van informatie die niet bepaald objectief hoeft te zijn. Bij de kunstwerken die we maken, houd ik daar altijd rekening mee. En dat doe ik ook als het gaat om het bekijken van kunst. Toen wij in Jeruzalem in Israël opgroeiden, bestond daar niet zoiets als een galerie voor hedendaagse kunst. Wij kwamen met kunst in aanraking via Taschen Books. Veel mensen zien dat als secundair, maar voor mij is het primair. Ik kijk daar zeker niet op neer. En soms denk ik dat de live-uitvoering van een performance er is voor de JPEG, en niet andersom.

Pil: Daar heb je een punt. Want als je nadenkt over documentatie moet je het ook hebben over het soort van beslissingen dat de relatie tussen de documentatie en het kunstwerk bepaalt. De discussie is op dit moment vastgelopen omdat er teveel nadruk wordt gelegd op de handelingsmacht van de kunstenaar, maar misschien is het



meer een kwestie van markten. Natuurlijk is documentatie belangrijk voor de markt: daar vindt de commercialisering ervan plaats, daar wordt het werk verkoopbaar in plaats van een evenement of ervaring te blijven. Daar vind je het spoor dat je als authentiek kunt waarmerken en als handelswaar kunt inzetten. Maar misschien is het internet een ander soort markt, een minder gereguleerde markt, waarin het meer om beelden gaat dan om verkoopbare waar.

Galia: Volgens mij zijn die markten hetzelfde. Zelfs als je geen enkel beeld of document maakt, besta je bij de gratie van mondelinge overlevering, van wat mensen over je zeggen, en dat levert cultureel kapitaal op, zelfs als het om verlate reacties gaat. Als geen mens het ooit over je heeft en er geen documentatie is, zou je net zo goed niet kunnen bestaan. Dat heb je zoiets als een boom die omvalt in het bos. Er moet weerklank zijn, want dat schept kapitaal, of je dat nu leuk vindt of niet.

Pil: Misschien gaat het niet om verschillende markten, maar om verschillende economische manoeuvres. En wij zijn dan meer geïnteresseerd in die tweede economie, in de manier waarop voor de meeste mensen documentatie het enige punt van toegang tot de kunst is. Dit is vooral een kwestie van democratie. En Galia zegt terecht dat dat komt omdat je hedendaagse kunst niet als live-evenement in het nu ervaart, maar op beelden ervan stuit – ook al in de tijd vóór internet, in chic uitgegeven boeken of tijdschriften, of op platenhoezen. Dat tweede-generatie-beeld betekende voor ons minstens zoveel als het eigenlijke werk. Dat is één kant van de nieuwe relatie tussen kunst en documentatie.

Jullie maken bij een performance geen onderscheid tussen het vervaardigen van het kunstwerk en het verzorgen van documentatie?

Galia: Het werkt eerder andersom. Onze allereerste performance heette *Asparagus: A Horticultural Ballet*. Dat stuk is ontstaan vanuit het idee om foto's te maken. We probeerden een bepaald beeld tot stand te brengen. Dat beeld was min of meer ons uitgangspunt: wat voor performance leidt tot dat plaatje? We hadden een idee van wat voor beeld we wilden hebben, en toen moesten we in feite tijd gaan vullen. De vraag was: hoe laat je zoiets lang genoeg duren? In het begin is het grappig als je het plaatje op het toneel zet: je hijst mensen in asperge-kostuums, dat is leuk. Maar dan moet je vervolgens minstens een halfuur vullen, wil het voor mensen de moeite waard zijn, en dan wordt het lastig en saai, en moet je gaan nadenken over de choreografie. We vonden het interessant om met die modaliteiten van saaiheid te spelen: wanneer houdt iets op leuk te zijn en wanneer begin je de grap serieus te nemen en ga je kijken wat er gebeurt.

Wat ons interesseerde was dus dat element van de tijdsduur, maar we waren ons bij het maken scherp bewust van het feit dat wat er uiteindelijk zou overleven het beeld zou zijn. Want hoeveel mensen krijgen de performance daadwerkelijk te zien? We boften enorm dat er 450 mensen naar de performance kwamen kijken, wat ons verbijsterde – dat was ook omdat we samenwerkten met een geweldige band, Les Georges Leningrad, die hun eigen publiek meebracht.

Maar als ik nu kijk naar het maandelijkse aantal bezoekers van onze website – zo werkt internet nu eenmaal – zijn er heel veel mensen die naar dat beeld van ons kijken. Het beeld is wat mij betreft altijd de plek waar de kunst eigenlijk is. Misschien krijgen die bezoekers een indruk van hoe de performance was, maar uiteindelijk doet dat er niet zo toe. Je kunt een fantastische performance uitvoeren, maar als die niet als zodanig wordt herinnerd of gedocumenteerd, dan was er geen fantastische performance.

Jullie hebben nooit overwogen je werk niet te documenteren?



Galia: Ik zei dat ik liever de documentatie dan de daadwerkelijke uitvoering van de performance wilde. Het maakt me eigenlijk niet uit of iets in het echt gebeurt, zolang de documentatie er maar is. Dat is het belangrijkste, dat zal herinnerd worden.

Pil: Bij de performancekunst heeft er een interessante omkering plaatsgevonden. De performance is ontstaan binnen de theaterwereld vanuit het verzet tegen een traditioneel concept, namelijk het idee dat het evenement zelf, het live-gebeuren, ondergeschikt is aan de tekst. In de negentiende eeuw kwam de geschreven toneeltekst op de eerste plaats en wat er vervolgens op het toneel gebeurde, was goed zolang het zo trouw en oprecht mogelijk vasthield aan die tekst. Er was maar een heel kleine marge waarbinnen zich iets op het toneel kon afspelen ter illustratie van de tekst. En dan krijgen we Artaud en Brecht en allerlei andere ideeën uit de jaren twintig, die dat aan de kaak stellen, die meer de nadruk leggen op wat er live op het toneel gebeurt en die een breuk of onderbreking in de tekst inlassen.

Maar performancekunst werkt tegenwoordig heel anders. Veel mensen met wie wij werken of de mensen om ons heen die ook performances maken, zijn begonnen als fotograaf, soms zelfs als schilder of filmmaker. Veel van hen hebben een visueel idee van hoe de performance eruit zou moeten zien en welk beeld het op zou moeten leveren. De live-performance biedt min of meer de context om die beelden te produceren en in circulatie te brengen.

Galia: Het werkt een beetje zoals bij een tableau vivant. Tegelijk is het interessant dat er ook zonder dat beeld documentatie kan bestaan. Die performance van ons, *Asparagus: A Horticultural Ballet*, was feitelijk een re-enactment van een stuk met diezelfde titel. Het oorspronkelijke stuk was uitgevoerd door een student van een kunstacademie die uiteindelijk in een tamelijk obscure band terecht kwam, Xex, waar wij fan van waren. We wisten helemaal niets van ze af, en dus verzinnen me maar wat en schreven een geheel

fictieve tekst over hen ('Xex', *Celeste Magazine*, Mexico City, 2003). Iemand van de radiozender WFMU wist op de een of andere manier een van de bandleden op te sporen en regelde een interview met hem. De interviewer had ons stuk gelezen en dacht dat alles wat daarin stond waar was. Heel raar.

In dat interview vertelde de jongen van die band, Waw Pierogi, dat hij als student een stuk had opgevoerd dat *Asparagus: A Horticultural Ballet* heette en hij beschreef het heel in het kort. Er waren geen beelden van of zoiets. Het was louter en alleen het idee dat wij zo grappig vonden. Zo bedachten we dat wij dat aspergeballet opnieuw moesten opvoeren. Het startpunt was dus dat we op die verwijzing stuiten, niet eens op een beeld ervan. Misschien heeft Pierogi het zelfs nooit uitgevoerd. Het was eerder iets waar iemand het in een interview over heeft en dat je bijblijft. Maar daarna wordt het deel van de informatieketen. Pil heeft gelijk als hij zegt dat kunstenaars heel visueel over dit soort dingen denken. Maar het is ook interessant dat het oorspronkelijke beeld niet eens bestaan hoeft te hebben.

Pil: Maar niets documenteren is zeker een interessant uitgangspunt. Ik zie een parallelie met de politieke weigering om nog langer mee te doen, die veel linkse mensen tegenwoordig als een oplossing zien. Dat je je terugtrekt, dus niet gaat stemmen bij verkiezingen, je niet inlaat met instituten en gewoon voor alles bedankt.

Galia: Zeker als het gaat over representaties. Mensen als Hito Steyerl hebben het er heel vaak over dat ze weigeren hun werk af te beelden.

Pil: En dan doe je niet mee aan die economie van beelden, je maakt geen replica's, je documenteert niets, et cetera. Voor ons is dat geen bevredigende oplossing, want wij vinden het bij voorbaat al een oplossing vanuit een bevoorrecht uitgangspunt. Je kunt je al

leen terugtrekken als je al een zekere positie bezet en niet iedereen heeft die keuze.

Wat wij willen is mensen een visuele ervaring geven, mensen die net als wij zijn toen we een jaar of twintig waren en opgroeiden in Jeruzalem waar we nooit in aanraking kwamen met hedendaagse kunst. We willen zo veel mogelijk beelden of vormen van documentatie of beschrijvingen van een performance of evenement aanleveren. Mochten daar tegenstrijdigheden in zitten, des te beter. Je kunt het systeem overbelasten. En als er geen copyright op die beelden zit, of als de beelden niet goed zijn gearchiveerd, dan is dat nog beter.

Waarom?

Pil: Het probleem zit hem in het idee dat er één vorm van documentatie zou bestaan, één interpretatie van het werk die de voorkeur verdient. Dat er één authentieke vorm van documentatie bestaat en dat de rest niet meer is dan een slap aftreksel.

Galia: Zo is er bizar genoeg een Warhol Authentication Board. Dat is belachelijk, want het hele idee van Warhol was nu juist het systeem van authenticeren onderuit te halen door replica's te maken. En nu is dat helemaal van tafel geveegd.

Wij zetten niet zo vaak dingen op YouTube, omdat ik het geen goede context vind. Mensen kunnen er maar weinig over je te weten komen, en dingen worden er al snel als grappig beschouwd omdat het format je er met zo'n bril naar laat kijken. Maar we vinden het prima als anderen iets van ons op YouTube zetten, want dan gaat het om een soort illegale versies.

In onze tijd ruilden mensen cassettebandjes met elkaar uit, zo leerde je muziek kennen. Dat is wat je doet als je in de provincie woont en niet zomaar alles in de winkel kunt kopen. Via internet kunnen mensen op dit moment van alles en nog wat uitwisselen,

op een manier die voor ons vroeger niet mogelijk was. Daarom vinden we onofficiële documentatie zo belangrijk.

Als ik het goed begrijp vormen de performance die jullie in een kunstcontext uitvoeren, en de documentatie op internet en elders, twee kanten van hetzelfde kunstwerk?

Galia: Ja.

Dus het antwoord op de grote vraag: waar is de kunst en waar begint de documentatie – ligt wat jullie betreft zowel in de documentatie als in de feitelijke performance?

Galia: Volgens mij is het kunstwerk daar waar erover gepraat wordt. Het maakt niet uit of dat op internet is of in het museum – zolang iemand er maar naar kijkt. Het kunstwerk krijgt wat mij betreft pas waarde als het een referentiepunt wordt binnen een hele keten van referentiepunten. Dan heb ik het niet over marktwaarde, maar over een soort discussiewaarde, een culturele waarde.

Jullie maken enerzijds onderscheid tussen kunst en documentatie, en anderzijds zeggen jullie: in wezen maakt het niet uit.

Galia: Voor mij maakt het niet echt verschil.

Pil: We erkennen volmondig dat de zeggenschap over ons werk nogal beperkt is, gezien de wijze waarop de kunstwereld is gestructureerd. Dat er dingen gebeuren die je werk verder stuwen dan je zou willen, of waar dat gebeurt en in welke context. Ik weet dat veel mensen per se de controle willen houden over de economie van beelden. Ze vragen dan bijvoorbeeld om iets van een site te verwijderen. Een vriendin van ons werd een gevierd kunstenaar nadat ze was gecontracteerd door een commerciële galerie en ze schreef ons

meteen een e-mail waarin ze vroeg: kunnen jullie mijn dvd's terugsturen? Dat waren de dvd's die ze ons had gegeven om aan onze studenten te laten zien. Ze deed dat omdat ieder beeld, iedere kopie, iedere vorm van documentatie van het werk belangrijk en waardevol wordt in het proces van het worden van een gevierd kunstenaar. Onze benadering is precies het tegenovergestelde. Wij willen dat proces enigszins destabiliseren.

Dus hoe wordt documentatie nu kunst?

Galia: Ik werk veel in en om het huis. Ik bak bijvoorbeeld een taart, maar dat is geen kunst. Of ik naai een jurk, ook dat is geen kunst. Maar als ik dat documenteer en verbind met andere dingen, dan wordt het wel kunst.

Pil: Of zelfs dan nog niet. Als je bijvoorbeeld iets op Instagram zet, is het geen kunst.

Galia: Het hangt er inderdaad van af waar je iets archiveert. Van de week zette ik een paar foto's op Instagram van de rekvisieten waar ik hier in Amsterdam aan werkte. Ik maak pas sinds kort gebruik van Instagram, dus ik weet nog niet zo goed hoe het werkt. Vrienden van ons deden dat soort dingen, en ik dacht: dat ga ik ook eens proberen. Dus ik zette mijn foto's naast een leuke kat die ik in een café had gezien en een taart die ik had gebakken, van die dingen. Volgens mij valt er op Instagram geen onderscheid te maken tussen kunst en andere zaken.

Een archief is iets anders dan een document. Je kunt op allerlei verschillende plekken op een document stuiten. Maar als je een archief hebt met een curatoriale bedoeling, krijgt het betekenis. Bij Duchamp vinden we het idee dat de kunstenaar niet zoiets als kunst maakt; zijn leven zelf is het kunstwerk. Maar wat als de kunstenaar dood is? Wat als de kunstenaar gek is, zoals bij outsider art? Ik denk dat het niet per se de kunstenaar hoeft te zijn die het

archief aanlegt, maar iemand moet het doen. Dat kan de kunstenaar zijn, maar ook een curator. Het kan iedereen zijn die iets als kunst archiveert en presenteert. Het hoeft niet eens in een museum te gebeuren, het kan veel complexer liggen. Je kunt bijvoorbeeld een beeld van Instagram halen en daar een kunstproject van maken dat dan door een curator als kunst wordt gepresenteerd. Of je gebruikt er Instagram zelf voor. Daar kunnen dingen ook weer op hun eigen manier worden uitgelicht.

Het is grappig dat we het over kunst hebben en dat lesgeven iets praktisch is dat daar los van staat. In feite wordt lesgeven op dit moment door documentatie de nek omgedraaid. We kregen de vraag of we onze lessen op video wilden laten vastleggen. Als we een les geven, vragen ze ook of ze het mogen filmen. Daarna zetten ze dat online en hoeven wij niet meer op te komen draven en hoeven zij ons ook niet meer te betalen. Zo ver is het nog net niet, maar ik voorzie al waar dit op uit gaat draaien. Dan krijg je studiebegeleiding via Skype. Het is een kwestie van tijd voordat we worden vervangen.

En wat mij betreft is het prima dat ze ons vervangen door lessen op YouTube. Daar is niks mis mee, zolang we maar een gegarandeerd inkomen hebben. Volgens mij moet de strijd over basislonen gaan en niet over saaie baantjes. Ik hoef niet per se te werken, dat maakt me niet uit. Als ze niet willen dat ik werk, ook best – maar ik moet wel kunnen eten.

III. Documentatie en replica

43.

Het grote probleem waar de efemere kunst mee worstelt is dat de eenmaligheid van de verschijning van het kunstwerk dwingt tot een documentatie die het werk vervalst, want precies datgene ontneemt wat het efemere maakt: zijn vergankelijkheid. Zijn *fragiliteit*. Materiële kunst, een Modigliani of Banksy, wordt vervalst door kopieën te maken van een bestaand werk of een schilderstijl. Een efemere kunstwerk kan niet worden gekopieerd en is dus altijd echt en authentiek. De twee tegenpolen van origineel en documentatie vormen een vicieuze cirkel die uitbraak onmogelijk maakt en alleen beheersingsstrategieën toelaat.

44.

Van 10 mei tot 24 augustus 2014 was in het MoMA in New York de grote overzichtstentoonstelling *Lygia Clark: The Abandonment of Art, 1948–1988* te zien.³³ Hier was, behalve een groot aantal originele werken en een gedegen catalogus, nog een derde element ingezet naast het koppel kunst en documentatie. Van acht efemere werken van Lygia Clark, *relationele objecten*, waren replica's aanwezig waarmee het publiek eigenhandig aan de gang mocht gaan, zonder tijdlimiet. Waar de re-enactment van Ulay en Abramović' performances *genante situaties* oplevert en *vervreemdend* werken, kun je van Clarks relationele objecten replica's maken en door bezoekers laten hanteren zonder enig verlies aan betekenis of aantrekkelijkheid.

De replica van het relationele object biedt exact dezelfde handlingsvrijheid en ervaringspotentieel als het origineel in Clarks eigen handen ooit. De documentatie van Ulay en Abramović' performances houdt de grandeur daarvan in stand, maar wat zij en hun publiek indertijd voor ervaringen opdeden is verdwenen achter de tijdshorizon. Een nieuwe replica van een oud relationeel object

heeft dezelfde grandeur als het origineel. Het *werkt* onverminderd en de ervaring die het oproept dringt ook nu nog tot Grundlagen door, ook al zijn we andere mensen dan we in 1963 waren, toen Clark haar eerste relationele object te voorschijn toverde.

Dit noopt tot een heroverweging van de twee basisbegrippen *kunst* en *documentatie*, nu niet in relatie tot elkaar en hun absolute subject, maar in relatie tot hun publiek.

45.

Heeft het publiek dat getuige is van die ene uitvoering van een solo-performance in een achterafzaal, of het oeroude fresco in het ver afgelegen kerkje met eigen ogen zag, of de participatieve installatie die is opgebouwd voor de tien dagen van één festival – heeft dat publiek, ieder voor zich en allemaal tegelijk, dezelfde ervaring met het kunstwerk? Vermoedelijk wel. We zullen het nooit weten, want zodra we erover beginnen te spreken of het aan anderen uitproberen te leggen, verlaten we het domein van de kunst en produceren we documentatie.

Objecten en handelingen in de *kunstwereld* à la Arthur Danto onderscheiden zich van alles daarbuiten doordat ze geladen zijn met betekenis. Alles aan een kunstwerk is betekenisvol, en het is aan het publiek en de afzonderlijke bezoeker daarin te delven, aan te voelen, uit te spreken. In het *gewone* leven kleeft alles willekeur aan, elke daad en elk ding is deels toeval, deels bedoeling, en meestal opgediept uit een gekend betekenisarsenaal, zoals een mode-identiteit, een leeftijd, een nagestreefde status.

De betekenis van kunst is nieuw en voor het eerst gerealiseerd in dit ene specifieke kunstwerk. Elk kunstwerk meldt iets anders dan zijn voorgangers. Het nieuwe is nog onbekend en in die zin onbenoembaar. Om er iets over te kunnen zeggen moet je gebruik maken van oude woorden en betekenissen en mis je dus precies waar het om gaat: het *onuitsprekelijke* waarvan elk kunstwerk een belichaming is.

Aan een nieuwe betekenis gaat een nieuwe ervaring vooraf. Of nieuw, *zelfdoorleefd* drukt het beter uit. Het nieuwe is alles wat verschilt van het oude, het zelfdoorleefde speelt nu. Elk kunstwerk belichaamt een specifieke levenservaring, een manier van in-de-wereld-zijn, een verdichting in een ervaringswolk of saussuriaanse binenzee van gevoelens, gedachten-in-woording, stromen en vluchtlijnen – die voortlig is, nog door geen woord besmet. Eenmalig als alles wat leeft.

Het gesprek van de kunst gaat over de vraag wat er over de wereld te ervaren – en dus voor eens en altijd te leren en te bezitten valt – dankzij een specifiek kunstwerk of een groep werken. Welk signaal zendt de wereld uit dat alleen met deze ontvangers zichtbaar en hoorbaar kan worden gemaakt? Documentatie kan die ervaring niet oproepen, dat kan alleen het origineel, dat op zich staat en gebeurt. Het werk zelf verspreidt geen informatie, zoals de documentatie beweert, het straalt uit op een andere frequentie, ooit door Rilke samengevat in de befaamde slotzin van een sonnet over een archaische torso van Apollo in het Louvre: *Du mußt dein Leben ändern*.

46.

Het eerste doel van documentatie is de fantasie op gang te brengen van degenen die het kunstwerk niet met eigen ogen hebben kunnen zien of met hun handen hebben kunnen aftasten. Het kunstwerk dient in de verbeelding van het publiek te worden gereconstrueerd op grond van de geboden informatie en interpretatie. Daarbij voegt dat publiek minstens zoveel toe aan het werk als er bij het documenteren uit verloren gaat.

Omdat iedereen persoonlijke ervaringen inbrengt, of toch een eigen waardering daarvan, zal het werk bij het publiek vele gedaanten aannemen. Iedereen legt andere accenten, let op net iets anders dan de rest. De vele reconstructies raken alle aan het oorspronkelijke werk, maar dekken het nooit helemaal. Deze mogelijkheid tot meningsverschil maakt het gesprek over het kunstwerk

mogelijk. Want dat is het tweede doel van documentatie: het gesprek, of dat nu mondeling, digitaal of in publicaties plaatsvindt.³⁴

47.

De *discursieve* betekenis van een werk is alles wat men erover kan zeggen. Beschrijving, analyse, contextualisering: we toetsen het werk aan bestaande categorieën en gedeelde standaards om er een gesprek over te kunnen voeren. Discursieve betekenis is waar alle literatuur vol mee staat over al die ongreepbare kunst van de afgelopen honderd jaar.

De fraaie afbeeldingen in kunstboeken zijn nodig om de verbeelding op een andere manier te prikkelen, buiten de woorden om, visueel. Zo kan een tweede type betekenis te voorschijn komen: de *presentationele* betekenis.³⁵ De betekenis die de termen waarin je over kunst of een ervaring kunt spreken te buiten gaat, maar wel heel voelbaar is.

Presentationele betekenis is de lading van een werk die nog niet of niet meer te verwoorden is. Ze is alles wat zo vreemd blijft aan een ding of beeld dat je er langer naar kijkt dan met een vluchtige blik. Het fotografische *punctum* van Roland Barthes is een presentationele betekenis: je kunt het ontroerende detail in een foto aanwijzen, maar uitleggen waarom het ontroert kun je niet.³⁶

Vreemdheid is geen verstandelijke categorie, er valt niet veel logica en wiskunde aan te bedrijven. Het is een ervaringsbegrip. Het wijst op een algemeen menselijk vermogen iets als niet-eigen te herkennen. Wij creëren een afstand tussen het andere en onszelf, waarbij we ons niet alleen bewust worden van ons onvermogen het vreemde in een vertrouwd verband te plaatsen, maar ook van waar wijzelf staan, wat wij van onszelf hebben gemaakt.

48.

Presentationele betekenis is in de eerste plaats een gevoel dat zich bewust wordt van zichzelf, zonder zich meteen een label op te laten drukken. Door de bewustwording verdiept het gevoel zich tot een

ervaring. Gevoel is deels waarneming, *perceptueel leren*, deels neuronale verwerking van opgevangen informatie, een inzicht op zoek naar de juiste locatie in de rechter hersenhelft. De uitkomst van die verwerking is een ervaring.

Het gesprek over kunst is uit op discursieve betekenis, maar wordt aangedreven door de presentationele betekenis. Het verwoorden van een ervaring dwingt haar preciezer te zijn, een middel tot kennis in plaats van een wolk van niet-weten. Men spreekt en schrijft over kunst zolang men het niet snapt, want begrijp je het eenmaal, dan laat je de woorden achter en betreed je opnieuw het domein van de presentationele betekenis, waarvoor het woord *kunstervaring* dan opeens een beetje pedant klinkt.

49.

Maar er is ook de derde optie. Een replica van Lygia Clarks relationele object *Pedra e ar* (Steen en lucht, 1966), aanwezig in het MoMA, biedt het lichaam van de bezoeker exact dezelfde gedragsvoorwaarden en ervaringsmogelijkheden als Clark zelf beleefde toen ze het object voor het eerst, als in een visioen, maakte. Twintig jaar na dato herinnert ze zich het moment:

Ik heb osteoarthritis in mijn handen. Mijn behandeling is dat ik ze in gesmolten was doop en ze dan in een plastic zak stop die de warmte als in een oven vasthoudt. Op een dag merkte ik dat ik een van die plastic zakken hergebruikte door hem met lucht te vullen; aan de buitenkant, op een van de hoekpunten, legde ik een kiezelsteen. Toen ik de zak in beide handen nam en er zachtjes op drukte bewoog de steen naar buiten en weer terug de rand van de zak in. Ik voelde een heerlijke sensatie in mijn handen. Ik voelde mijn lichaam via de druk van mijn handen op de plastic zak. Daarna was ik veel erotischer. Het gevoel lijkt op dat van de zachtheid van lichaamsholten. Dit idee bracht me op vele andere. Ik vulde meer zakken met lucht en stenen, of met

water, knikkers en stenen. We verkennen ze via de aanraking en ik denk nog steeds dat dit een kunst voor blinden is. In feite is het niet langer kunst, maar simpelweg een voorstel om het lichaam te voelen.

Wat Clark voorstelt is, in haar eigen woorden, dat je met behulp van het relationele object je *zelf* ontdekt, en wordt. Het werk zal je lichaam herstellen, de woordloos scheppende gevoelswereld die al vanaf het moment van je geboorte is ingeperkt tot een *identiteit*.

De inzet is hoog, het object doodeenvoudig. Maar jij moet het doen. Ga je gang. Houd het object een minuut of vijf tussen je handen. Al je spieren doen mee, in de spanning eerst en dan het langzaam aan en steeds weer vinden van een natuurlijk evenwicht, ontspanning door concentratie. Je laat de steen in de zak zinken en eruit oprijzen, kantelen, opwippen, met het continue gevaar dat de kiezel opzij glijdt en het kunstwerk kapot gaat. Het herstel van je gevoel zet nog een tijd door, het tintelt lang na in je handen, armen en schouders, tot je benen en voeten aan toe.

Wat je niet bedenkt als je alleen foto's van *Pedra e ar* bekijkt, is dat als de zak met steen na een minuut of vijf steeds zwaarder wordt, je het voorwerp dient door te geven aan een ander, in het MoMA vaak een onbekende. Je kunt het dubbel-object niet even op een tafel leggen, want dan glijdt de steen eraf en heb je het spel, het wonder bedorven. Als je *Pedra e ar* in je handen neemt, aanvaard je er een bovenpersoonlijke verantwoordelijkheid voor. Jij draagt het object door de tijd, je deelt er je leven mee voor de duur van een ervaring die doordringt tot in het *cellulaire geheugen*. En dan is de beurt aan een ander.

50.

Het kunstwerk in het tijdperk van zijn technische replicerbaarheid. Een replica is geen namaak, geen reproductie, geen documentatie, maar een plaatsvervanger, een kloon, een letterlijke herhaling. De replica documenteert geen ervaring en mijmert er niet over, maar

maakt haar *oproepbaar*. Het kunstwerk is een technisch apparaat dat ervaring genereert, zo luidt de nieuwe definitie. De technieken variëren door de eeuwen heen, maar het doel van kunst blijft hetzelfde: wereldervaring kenbaar maken door haar te structureren in een ding, een apparaat, een kunstwerk.

Een replica maakt een veel intiemere omgang met het kunstwerk mogelijk dan welke documentatie ook. Bovendien ontbreekt het griezelige want auratische extra dat kunst soms zo ongenaakbaar kan maken. De ervaring ligt voor het oprapen, maar dat betekent niet dat die ervaring minder hard aankomt of navenant afzwakt naarmate er meer replica's worden gemaakt.

Als je een relationeel object van Lygia Clark zelf maakt en uitvoert, merk je al snel dat het object, anders dan de beschrijving ervan, niet gedecodeerd hoeft te worden. Het is geen intellectuele exercitie. Het ding geeft geen tekens door, maar krachten, die je met je lichaam opvangt en vertaalt in een levensbesef. Clarks relationele objecten zijn geen dragers van semiotisch potentieel, maar van *agency*, handelingspotentieel. Als je doet wat het object je voorstelt, leidt het je naar een inzicht waar geen ontkomen aan is, in je *zelf*.

Caminhando (Lopen, 1963), Lygia Clarks eerste relationele object. Knip van een groot vel papier een strook af, draai één uiteinde om en plak de uiteinden op elkaar. Zo krijg je een Möbiusstrip. Zet nu je schaar in de strip en knip hem in de lengte. Er komen twee stroken los, die aan elkaar vast blijven zitten zolang de Möbiusstrip gesloten is. Als je een keer rond hebt geknipt dien je te kiezen of je op de linker- of rechterstrook verder knipt. Die keuze is willekeurig en tegelijk de crux van het werk, want de beide helften van de strook verschillen nogal in breedte en dus qua risico dat de strook afscheurt of dat je hem per ongeluk losknipt – einde werk.

Ook *Caminhando* is als object doodsimpel en de handeling die je ermee uitvoert niet moeilijk. Je ploegt met je schaar moeizaam voort in een kleine cirkel, van binnen naar buiten en buiten naar binnen, en alle keuzes die je gemaakt hebt sleep je in een steeds

langer wordend tijds lint achter je aan. Je kunt alleen maar verder knippen, tot het einde. *Caminhando* heeft de noodlottigheid van een Griekse tragedie en de helderheid van een psychoanalytische doorbraak.³⁷

51.

Lygia Clark begon in de jaren 1950 als schilder van abstract werk in reactie op Mondriaan, voor wie ze haar leven lang een diep respect bleef houden. Ze timmerde net als de oude meester houten latjes rond haar geometrisch abstracte doeken, en ze gaf die lijsten, anders dan Mondriaan, een kleur. Van werk tot werk breidde dit houten kader zich uit en werd een brede lijst van vier platte planken waarop het schilderij overliep. Het doek brak buiten zijn tweedimensionale oevers en stroomde over in de derde dimensie.

Daarna kwamen deze lijsten in beweging. Clark bracht in de naden van haar kaders scharniertjes aan, waardoor er een vouwbaar, *ruimtelijk* object ontstond. *Bichos* noemde ze ze, diertjes. Ze maakte er tientallen tussen 1960 en 1963, in alle vormen en afmetingen. Ze beschouwde ze als kinetische sculpturen, eerst nogal architectonisch van opbouw, later vloeiender toen ze ze met de hand uitknipte uit glanzende stroken aluminium en roestvrij staal. Ze laten zich in wonderlijke constellaties schuiven door de bezoeker/deelnemer.

52.

Lygia Clark legt uit hoe *Bichos* werken:

De *Bicho* heeft z'n eigen circuit van bewegingen dat reageert op de stimuli van de toeschouwer. Hij is niet opgebouwd uit stilstaande, onafhankelijke vormen die onbeperkt kunnen worden gemanipuleerd, zoals in een spel. Integendeel, zijn onderdelen zijn functioneel met elkaar verbonden, net als in echte levende wezens. Zijn bewegingen zijn onderling afhankelijk.

In de relatie tussen de *Bichos* en jou zijn er twee soorten beweging. De eerste is louter extern: wat jij ermee doet. De tweede is die van de *Bicho* en een resultante van de dynamiek van zijn expressiviteit.

De eerste beweging (die jij uitvoert) heeft niets te maken met de *Bicho* omdat ze er geen deel van vormt. De verbinding tussen jouw gebaren en de onmiddellijke reactie van de *Bicho* daarentegen schept een nieuwe relatie, en die is alleen mogelijk vanwege de bewegingen waarvan de *Bicho* weet hoe hij die zelf uit kan voeren. Het is het leven van de *Bicho* zelf.

De bezoeker mag het ding manipuleren, maar de *Bicho* manipuleert net zo hard terug, en zo ontstaat er tussen hen in iets als een volmaakte constructie, een voorlopig-definitieve structuur, een open systeem.

Als ze me vragen hoeveel bewegingen een *Bicho* kan maken, antwoord ik: *Ik weet het niet, jij weet het niet, maar hij weet het wel.*

53.

In de tentoonstellingscatalogus bij *Lygia Clark: The Abandonment of Art, 1948–1988* staat een reeks schitterende, geometrisch abstracte werken, *Planos em superfície modulada* (Vlakken in een gemoduleerd oppervlak) van eind jaren 1950. Ze vormen een hoogtepunt in haar autonome werk, maar laten zich ook lezen als voorstudies en blauwdrukken van ideale vlakken- en hoekenconstellaties, die Clark begin jaren 1960 in haar *Bichos* concreet zou realiseren. Als documentatie bij het latere werk gelezen, laten al die studies voor *Planos em superfície modulada* zien dat Clark haar *Bichos* niet met *trial and error* in elkaar prutste, maar heel precies plande welke vormverhoudingen zij wilde realiseren in de *Bicho* die ze onderhanden had. Ze ging aan de hand van die tekeningen te werk

als een mechanicus toen ze begin 1960 met metalen driehoekjes werkte, en als tuinier bij de organische lijnen van de latere *Bichos*, waarvan de roestvrijstalen Möbiusstrip van *O dentro é o fora* (Het binnen is het buiten, 1963) de laatste zou zijn.

54.

Ondanks hun robuuste uiterlijk zijn de *Bichos* erg fragiel. De dunne stroken metaal deuken gemakkelijk, ze scheuren of verwringen. De scharnietjes zijn gammel. Ze worden nogal eens tentoongesteld onder een glazen stolp, maar dan kijk je naar een dode *Bicho*, één beslissend moment uit het leven van: de documentatie van een ervaring die je zelf niet kunt voelen. Op Clarks overzichtstentoonstelling in het MoMA stond een groot aantal originele *Bichos* opgesteld, sommige achter glas, vele ook open en bloot op een tafel, wat al een tactiel gevoel gaf, ook al mocht je ze niet aanraken. Maar dat kon wel met twee replica's van *Bichos*.

Zo kon je de fysieke, tactiele ervaring ondergaan van de bewegingen van een *Bicho* en zelf ontdekken hoe het jouw wil en handen stuurt, en waarheen. En het verrassende effect was: had je de fysieke ervaring met één zo'n object opgedaan, dan kon je alle tentoongestelde *Bichos* nogmaals bekijken, niet langer als intrigerende sculpturen, maar om te ontdekken wat voor vormen je daarmee kunt maken. Door die twee functionele replica's van *Bichos* veranderde het MoMA alle onaanraakbare originelen in documentatie bij jouw eigen en hoogst persoonlijke belevenis. Een curatorische meesterzet.³⁸

55.

In 1963 maakte Lygia Clark haar laatste *diertje* en haar eerste relationele object, hoewel ze die naam pas later bedacht. De *Bichos* zijn nog onmiskenbaar kunstwerken, ook als ze onder een stolp hun mobiliteit zijn verloren. De relationele objecten, waarvan *Caminhando* de eerste was, zien er niet per se uit als kunst. Naast plastic zakken, gevuld met lucht of met water en schelpen, zijn er ook kie-

zels met elastieken waaraan je moet trekken, ijzeren brillen waarin je elkaars blik spiegelt, blauwe rubberen pakken verbonden met een rubberen navelstreng waarin twee personen elkaars lichaam dienen af te tasten op zoek naar ritsen om hun hand in te laten glijden. Er zijn rubberen netten die je met een groep al trekkend en dansend in de lucht dient te houden. Clark:

De dualistische relatie tussen mens en *Bicho* die karakteristiek was voor de vorige experimenten, is in de relationele objecten vervangen door een nieuw soort versmelting. Het werk is de daad van het maken van het werk. Het werk en jij worden totaal getransformeerd tot één onlosmakelijk geheel.

Daar is geen woord van overdreven. Lygia Clark vernieuwde de kunst op een ongekennde wijze. Haar relationele objecten, waarvan *Pedra e ar* volgens haarzelf de beste was, waren iets volkomen nieuws in de twintigste-eeuwse kunst, die toch zo rijk was aan revoluties en avant-gardes. Het was een nieuw idee om als kunstenaar iets te maken wat pas kunst wordt *wanneer het publiek er iets aan verandert*.

Door deze afhankelijkheid van het lichaam van het publiek is het interactieve, relationele kunstwerk even fragiel als ons lichaam, dat ook geen stabiele eindtoestand kent zolang het leeft. Het relationele object bevat de voorwaarden voor een specifieke lichamelijke ervaring, die bij iedereen anders is, maar zich wel altijd afspeelt op hetzelfde gevoelsniveau: die van de ervaring te leven, een levend lichaam te zijn.

56.

De curatorische strategie van één replica voor alle originelen, die Connie Butler en Luis Pérez-Oramas gebruiken in *Lygia Clark: The Abandonment of Art, 1948-1988*, kan ook uitkomst bieden voor de erfenis van de machinekunst en andere technische kunsten van

na 1960. Veel originele technische kunstwerken staan op dit moment in de kelders van instituten en musea te verbrokkelen. Het zou een idee kunnen zijn om replica's te maken van die werken die toonaangevend zijn binnen hun genre, alleen de allerbeste – dan kan het publiek daar alle andere, alleen maar geconserveerde of gedocumenteerde werken zelf tegen afzetten.

Het simpele, enkelvoudige relationele object van Lygia Clark is in de *elektronische kunsten* vervangen door een technisch apparaat, met een stekker in de plaats van het lichaam als energiebron.³⁹ Ook het technische relationele object, van interactieve installatie tot contra-intuïtieve interface, is een samenballing van affordances, potentieel gedrag dat wacht op ontsluiting en ervaring.⁴⁰ Er bestaat geen principiële verschil tussen Clarks subtiele plastic zakken en de logge robotconstructies van Stelarc, of de complexe informatiesystemen van Knowbotic_Research. Behalve dat de tweede veel complexer en dus duurder in de maak en in onderhoud zijn.

57.

Het grote probleem waarmee alle technische kunsten worstelen is dat de apparatuur snel verouderd en dan de gewetensvraag oproept: maakt het uit met welke hard- en software het kunstwerk is opgebouwd, of kun je die gewoon updaten. Verandert de inhoud en vorm als je het in een ander medium overplant, ofwel *hermedieert*? Kun je een Stelarc herhalen? Wil je dat?

Sinds een jaar of tien woedt er een debat binnen kunstinstellingen, universiteiten en commerciële labs over de vraag hoe technische kunst geconserveerd dient te worden. Men onderzoekt het belang van de oorspronkelijke apparatuur voor de in het kunstwerk beoogde of gerealiseerde ervaring. Bernhard Serexhe vat de problematiek samen:

Als authenticiteit in de gebruikelijke zin alleen met originele techniek en software kan worden gewaarborgd, dan verlie-

zen deze werken bij iedere technische systeemwisseling aan authenticiteit. Als we dat begrip echter uitbreiden en vanaf nu alleen nog het concept van de kunstenaar als authentiek beschouwen, dan bestaat het werk alleen nog in zijn met de op dat moment beschikbare equipment en vernieuwde software mogelijke, eenmalige opvoeringsvorm. Alleen zijn dan de historische en maatschappelijke context ervan nauwelijks meer te herkennen en kan er van authenticiteit geen sprake meer zijn.⁴¹

58.

In het studieproject *Media Art Installations. Preservation and Presentation: Materializing the Ephemeral* (2013) beschrijven kunsthistorici, onderzoekers, conservatoren en curators hun inspanningen voor het behoud van vier originele installaties die als *test cases* dienen voor verschillende typen mediakunst.⁴² De apparatuur veroudert razendsnel en is vaak al niet meer te vinden. De hele canon van de mediakunst moet daarom worden overgezet in een nieuwe format. Kunstenaars zijn het daar vaak ook mee eens. Maar is dat niet zoiets, mijmert een van de deelnemende conservatoren, als dat Rembrandt zegt: *De nachtwacht*, doe die in het vervolg maar in acrylverf?

In de documentatie bij de vier *test cases* staan interviews met de kunstenaars, de makers van het heilige ding dat ofwel onderhouden, ofwel gerepliceerd, of alleen maar gedocumenteerd moet worden. Wat willen zij? Videokunstenaar Gary Hill is *Test Case 2* met *In Situ* (1986). Volgens hem is het idee van de conservatoren dat originele technische onderdelen van een werk alleen door precies datzelfde type vervangen mogen worden *completely counter-productive*. Zolang de *encounter* tussen de bezoeker en het werk hetzelfde blijft, is de esthetische ervaring verzekerd, ongeacht de technische randvoorwaarden. En trouwens, voegt Hill daaraan toe, mocht er eens een onvindbare lamp of chip moeten worden vervan-

gen, dan laten de conservatoren die toch gewoon in hun werkplaats namaken?

Datzelfde gebeurt met een ontmoetingswerk als *“Untitled” (Portrait of Ross in L.A.)* (1991), een van de vele *candy-spill works* van Félix González-Torres. Het bestaat uit een berg van 79,5 kilo snoepjes in gekleurde wikkels, waarvan de bezoekers er een mogen afpakken en opzuigen om zo de herinnering aan Ross, de aan AIDS gestorven geliefde van González-Torres, voorgoed op te slaan in hun cellulaire geheugen. Elke ochtend van een tentoonstelling dient het werk te worden aangevuld naar het door de kunstenaar voorgeschreven gewicht – het ideale gewicht van Ross. Maar omdat de fabriek waar de kunstenaar oorspronkelijk de snoepjes had laten maken inmiddels failliet is, moet het museum of kunstinstituut ze elders en veel duurder laten namaken. En dat heeft men er voor over.⁴³

59.

In het studieproject over het behoud van mediakunst is de Italiaanse kunstenaarsgroep Studio Azzurra *Case Study 4*, met hun werk *Il nuotatore (va troppo spesso ad Heidelberg)* (1984). De onderzoekers vragen hen waarom ze de videobeelden in de eerste opstelling van hun werk in een latere presentatie hebben gedigitaliseerd, terwijl dat de installatie-ervaring ingrijpend verandert. Moest in de eerste versie de videotape om het uur worden teruggespoeld, nu loopt de beeldenstroom pauzeeloos door.

Namens Studio Azzurra antwoordt Leonardo Sangiorgi dat het er niet toe doet op welke drager de beelden vastliggen, zolang ze maar door een publiek worden bekeken. Alleen als ze goed zijn, zullen ze de *natuurlijke selectie van beelden* overleven in de komende eeuwen. De wijze waarop de mensheid omgaat met de beelden of werken die een kunstenaar maakt, valt buiten diens bereik en handlingsmacht. Eenmaal in de markt gezet is het kunstwerk principieel *out of control*. En dat is goed, legt Sangiorgi uit:

Het is de scheiding tussen werk, afbeelding en kunstenaar die het het werk mogelijk maakt te overleven; dankzij die scheiding kan het zichzelf updaten met behoud van een krachtige communicatieve lading.

Met het zichzelf updatende kunstwerk zijn we definitief binnengetrokken in het rijk van de replica, het derde domein naast dat van de kunst en van de documentatie.

Noten

Voorwoord

1. Arjen Mulder, Joke Brouwer (red.), *Dick Raaijmakers Monografie*, V2_Publishing/NAi Uitgevers, Rotterdam 2007.

I. De problematiek: het verdubbelen van een ervaring

2. Piet Mondriaan citeert Dr. M. H. J. Schoenmaekers, *De wereldbouw*, C. A. J. van Dishoeck, Bussum 1926.
3. Johan Huizinga, *Homo ludens. Proeve eener bepaling van het spel-element der cultuur*, H. D. Tjeenk Willink. Groningen 1938.
4. 'The root message of all artlike art is separateness and specialness; and the corresponding one of all lifelike art is connectedness and wide-angle awareness'. Uit: Allan Kaprow, *Essays on the Blurring of Life and Art* (Expanded edition), University of California Press, Berkeley 2003.
5. Arthur Danto, 'The Artworld', in: *The Journal of Philosophy*, Vol. 61, nr 19, 1964.
6. Verklaring in *The Blind Man*, nr 2, mei 1917, geciteerd in: Dawn Ades, Neil Cox, David Hopkins, *Marcel Duchamp*, Thames and Hudson, Londen 1999.
7. Arturo Schwarz, die vanaf 1964 op verzoek van de kunstenaar oplages maakte van acht gesigneerde en genummerde replica's op ware grootte van Duchamps belangrijkste readymades, wijst er op dat Duchamp vier regels volgde bij het kiezen van die readymades (en dus maar niet wat aanrommelde, wat de conceptuele waarde van de werken sterk zou hebben verminderd). 1. Een ready-made is een door de kunstenaar gekozen en gesigneerd voorwerp dat uit zijn fysieke en conceptuele context wordt gehaald en zo van zijn functies ontdaan (bijv. door het te kantelen of aan een touw aan het plafond te hangen). 2. Het object wordt ook uit zijn logische context gehaald door het een titel te geven die op het eerste gezicht niets met de gebruikelijke ideeën over het ding te maken heeft. 3. De hoeveelheid readymades die per jaar mogen worden gekozen is beperkt (om te voorkomen dat het een kunstje wordt). En 4. De kunstenaar dient de ready-made te vinden *in een soort rendez-vous* - alsof het object evenzeer de kunstenaar kiest als omgekeerd - en daarom moeten datum, uur en minuut van deze ontmoeting op de ready-made te worden genoteerd. Zie: Arturo Schwarz, 'The Philosophy of the Readymades and of its Editions', in: Jennifer Mundy (red.), *Duchamp Man Ray Picabia*, Tate Publishing, Londen 2008.
8. Marcel Duchamp, *De bruid gestript door haar vrijgezellen, zelfs (De groene doos) & In de onbepaalde wijs (De witte doos)* (vertaling Minne Buwalda), Querido, Ludion, Amsterdam en Gent 1998. Het verschil in titel tussen *Het grote glas* en *De groene doos* is de komma achter *célibataires*.
9. Ecke Bonk, *Marcel Duchamp, The Box in a Valise de ou par Marcel Duchamp ou Rrose Selavy* (vertaald door David Britt), Rizzoli, New York 1989.

10. Alice Goldfarb Marquis onderneemt een poging tot biografische interpretatie, maar komt niet ver met haar nogal botte psychoanalytische gereedschap. Zie: Alice Goldfarb Marquis, *Marcel Duchamp. The Bachelor Stripped Bare*, MFA Publications, New York 2002. De standaard-benadering is te vinden in: Arturo Schwarz, *The Complete Works of Marcel Duchamp* (2 delen), Delano Greenidge Editions, New York 1997. Zie ook: www.understandingduchamp.com.
11. Walter Benjamin, *Het kunstwerk in het tijdperk van zijn technische reproduceerbaarheid en andere essays* (vertaald door H. Hoeks), SUN, Nijmegen 1985.
12. Francisco J. Varela, Evan Thompson en Eleanor Rosch, *The Embodied Mind. Cognitive Science and Human Experience*, The MIT Press, Cambridge (Mass.) 1993.
13. Antonio R. Damasio, *Ik voel dus ik ben. Hoe gevoel en lichaam ons bewustzijn vormen* (vertaald door Maaïke Post en Arjen Mulder), Wereldbibliotheek, Amsterdam 2001.
14. Ferdinand de Saussure, *Course in General Linguistics* (vertaald door Wade Baskin), McGraw-Hill Book Company, New York Toronto Londen 1966.
15. Mathieu Copeland (red.), *Choreographing Exhibitions*, Les presses du réel, Dyon 2014.
16. Yvonne Spielmann, *Video. The Reflexive Medium*, The MIT Press, Cambridge (Mass.) en Londen 2008.

II. De weg van de kunstenaar: drie strategieën en een overtocht

17. Michael Baxandall, *Painting and Experience in Fifteenth Century Italy*, Oxford University Press, Oxford 1972.
18. Bas Jan Ader. *Please don't leave me*. Tentoonstellingscatalogus (red. Rein Wolfs), Museum Boijmans Van Beuningen, Rotterdam 2006.
19. Alexander Dumbadze, *Bas Jan Ader. Death Is Elsewhere*, University of Chicago Press, Chicago en Londen 2013.
20. Te bekijken op YouTube, net als veel van het andere filmische werk van Ader. En op <http://www.basjanader.com>. Het citaat van Ader komt uit *Bas Jan Ader. Please don't leave me*, noot 17.
21. Erik Beenker, 'Bas Jan Ader (1942–1975 vermist op zee) De man die achter de horizon wilde kijken', noot 17.
22. Jan Verwoert plaatst in zijn studie *Bas Jan Ader. In Search of the Miraculous* (Afterall Books, Londen 2006) de reis van Ader in de romantische traditie van de eenzame zoektocht naar het sublieme. Deze interpretatie is door vele jonge curatoren en kunstenaars overgenomen. Een andere interpretatie komt van Erik Ader, de jongere broer van de kunstenaar: 'Ik zie hem bepaald niet als een gemankeerd mysticus. Maar waar ik zeker van ben, is dat hij altijd bezig was met kwaliteit. Kwaliteit in de kunst, kwaliteit van het bestaan. Die hele zee-reis, het wankele evenwicht in dat kleine bootje, het fragiele van de onderneming, de reductie van het bestaan tot het meest basale: dat alles stond natuurlijk in het teken van de zoektocht naar het wezenlijke, het uitstijgen boven het banale, een ultieme zoektocht naar het metafysische' (in: Beenker, noot 20). Er is geen reden om het wezenlijke of metafysische gelijk te stellen

- aan het sublieme, dat eerder een spectaculaire verstoring van essentie en transcendentie inhoudt.
23. J. A. Ader-Appels, *Een Groninger pastorie in de storm* (vijfde druk), Uitgeverij T. Wever, Franeker 1974.
 24. Geciteerd in: Beenker, noot 20.
 25. P. D. Ouspensky, *Op zoek naar het wonderbaarlijke. Fragmenten van een onbekende leer* (vertaling onder leiding van M. H. Ekker), Mirananda, Den Haag 1977.
 26. Als je Duchamps vele interviews en speeches achter elkaar leest blijkt hij zichzelf zo consequent tegen te spreken dat hij met elke uitleg het raadsel Duchamp alleen maar vergroot en zo zijn werk interessant houdt.
 27. James Westcott, *When Marina Abramović Dies. A Biography*, The MIT Press, Cambridge (Mass.) 2010.
 28. Tijdens de performance maakte Marco Anelli portretfoto's van alle mensen die tegenover Abramović gingen zitten, die hij dagelijks via internet publiceerde. Na afloop van de tentoonstelling publiceerde hij een selectie uit de vaak ontroerende beelden: Marco Anelli, *Portraits in the Presence of Marina Abramović*, Damiani, Bologna 2012.
 29. De legendevorming vond plaats via YouTube en andere social media.
 30. Marina Abramović, Ulay e.a., *The Lovers*, Stedelijk Museum, Amsterdam 1989.
 31. Geciteerd in Ludo van Halem, *Stanley Brouwn Werk 1957–1982*. Doctoraalscriptie Kunstgeschiedenis Rijksuniversiteit te Leiden, Rotterdam 1988. Alle citaten van Brouwn zijn uit deze publicatie afkomstig.
 32. Gebruikte publicaties, gedownload vanaf internet: Arthur Lubow, 'Making Art Out of an Encounter', gepubliceerd 15 januari 2010; Jörg Heiser, 'This is Jörg Heiser on Tino Sehgal', frieze ca 2003; Tom Morton, 'Tino Sehgal', ICA, Londen; Danielle Stein, 'There's too much stuff in the world', http://www.wmagazine.com/culture/art-and-design/2009/11/tino_sehgal, nov. 2009.

III. Documentatie en replica

33. Alle citaten van Lygia Clark komen uit: Cornelia H. Butler en Luis Pérez-Oramas, *Lygia Clark: The Abandonment of Art, 1948–1988*, The Museum of Modern Art, New York 2014. Dit is de omvangrijke, rijkgeïllustreerde en academisch degelijke catalogus bij de gelijknamige tentoonstelling.
34. Met dank aan: Wolfgang Ullrich, *Raffinierte Kunst, Übung vor Reproduktionen*, Verlag Klaus Wagenbach, Berlin 2009. Een heldere mediatheoretische studie over hoe reproducties het origineel eerst optuigen en later overbodig maken.
35. Susanne Langer, *Feeling and Form. A Theory of Art*, Routledge & Kegan Paul Limited, Londen 1953.
36. Roland Barthes, *La chambre claire*, Gallimard, Parijs 1980.
37. Arjen Mulder, 'The Exercise of Interactive Art' in: Joke Brouwer, Arjen Mulder (red.), *Interact or Die!*, V2_Publishing/NAi Publishers, Rotterdam 2007.
38. Ik dank deze observatie en een groot deel van de beschrijvingen van de tentoonstelling aan de kunstenaar Esther Polak, die ik op 27 augustus 2014 via Skype interviewde. Zij bezocht de tentoonstelling in juni.

39. In 1997 werden Lygia Clarks relationele objecten uitgeroepen tot voorlopers van de technische kunsten in een pionierend artikel van Simone Osthoff in *Leonardo*, het tijdschrift van The International Society for the Arts, Sciences and Technology. Osthoff concludeert over Clarks relationele objecten: 'Het feit dat ze harde materialen inruilden voor zachte en efemere plaatst ze onmiskenbaar op een historische ontwikkelingslijn naar de huidige immateriële en software-afhankelijke werkwijze binnen de elektronische kunst. Ze benadrukten relationele handelingen en concentreerden zich op immateriële uitwisselingen die buiten het kader gingen van de traditionele curatorische werkwijze. De uitdaging die deze werken nog altijd stellen met betrekking tot hun preservatie en presentatie verbindt de thema's die ze aan de orde stellen met die van kunstenaars die werken met nieuwe vormen van communicatie via wereldspannende computernetwerken.' Simone Osthoff, 'Lygia Clark and Hélio Oiticica. A Legacy of Interactivity and Participation for a Telematic Future' in: *Leonardo*, Jaargang 30, nr 4, The MIT Press, Cambridge (Mass.) 1997.
40. Arjen Mulder en Maaike Post, *Boek voor de elektronische kunst*, de Balie/V2_, Amsterdam/Rotterdam 2000.
41. Bernhard Serexhe, 'Authentizität im Zeitalter der technischen Obsoleszenz' in: Renate Buschmann, Darija Šimunović (red.), *Die Gegenwart des Ephemerer: Medienkunst im Spannungsfeld zwischen Konservierung und Interpretation*, Inter Media Art Institute (imai) en Wiener Verlag für Sozialforschung, Wenen 2014.
42. Elger Dietmar, Andrea Rosen (red.), *Félix González-Torres, Vol. 2: Catalogue Raisonné*, Ostfildern, Hatje Cantz Publishers 1997.
43. Renate Buschmann: 'De uitdrukking *mediakunst* is inmiddels algemeen aanvaard, waardoor de combinatie van de twee samenstellende woorden nu associaties oproept met een kunstvorm die gebruik maakt van technisch innovatieve apparaten en functioneringswijzen – en daarmee onderscheidt deze kunstvorm zich duidelijk van traditionele genres zoals de schilder- en beeldhouwkunst [...] Mediakunst wordt nu steeds vaker gezien als een kunstvorm die het doel nastreeft de gedachtevorming op gang te brengen over het belang van media en technische ontwikkelingen.' In: Renate Buschmann, Tiziana Caianiello (red), *Media Art Installations, Preservation and Presentation. Materializing the Ephemeral*, Dietrich Reimer Verlag, Berlijn 2013. Mijn bezwaar tegen de term mediakunst is dat het de technische kunsten opgebouwd denkt uit media, dus coderende communicatiemiddelen, terwijl het bij *lifelike art* nu juist gaat om contact met het oncodeerbare: dat wat ontsnapt aan ons (discursieve) communicatievermogen, wat vreemd blijft.





