

Inleiding

Het museum in het tijdperk van de media

De hier volgende essays over de museale verzameling zijn ontstaan in een tijd waarin het museum als traditionele plaats voor de kunst sterke concurrentie van de media ondervindt, in toenemende mate als achterhaald wordt ervaren en er als het arme stiefkindje van de media bij staat. De kunst lijkt tegenwoordig vanuit zichzelf bereid te zijn zich aan de verleidingen van het mediatijdperk over te geven, zich buiten het museum te begeven en zich door de nieuwe kanalen van de media te laten verspreiden. De mediawaarde van de kunst valt echter – vooral in onze tijd – nauwelijks met de aan kunst eigen betekenis samen. De aan kunst inherente, dat wil in feite zeggen zuiver formele, artistieke beslissingen laten het hedendaagse publiek goeddeels koud. De dagen zijn voorbij waarin de museale presentatie van in hun tijd ‘alternatieve’ kunstvormen beschouwd werd als een media-evenement. Destijds hebben verscheidene avant-gardes uit de twintigste eeuw aanzienlijk geprofiteerd van de opmerksaamheid van de pers voor nieuwe kunstvormen. Tegenwoordig interesseren de media zich vooral voor namen die allang bekend zijn, en wanneer het artistiek nieuwe toch in de media aan de orde komt, dan is er aan andere voorwaarden voldaan, waarover later nog zal worden gesproken.

Het valt dan ook goed te begrijpen dat de kunst bereid is zich in de media, in de openbare ruimte, in de politiek, kortom buiten het museum te engageren. Op die manier kan een groter publiek worden bereikt en verleid, op die manier is geld te verdienen, waarvoor men vroeger bij de staat of bij sponsors moest bedelen; op die manier krijgt de kunstenaar een nieuw gevoel van macht, van maatschappelijke relevantie en van aanwezigheid in zijn eigen tijd. Al deze en nog veel andere redenen die ervoor pleiten het museum te verlaten zijn, zoals gezegd, legitiem. Noch deze inleiding, noch de volgende teksten willen het

museum bewenen, roemen, als eeuwige en enige plaats voor de kunst verheerlijken, of ertoe oproepen de loop der dingen stil te zetten en het museum als bevoorrechte context van de kunst te behouden. De eis het museum te behouden zou hoe dan ook paradoxaal zijn, aangezien het museum de plaats van het bewaren is, en er kan geen andere plaats zijn waar het bewaren zelf bewaard zou kunnen worden.

Het lijkt juist nu eerder interessant de vraag te stellen wat een museum is en zo van het nieuwe problematische karakter van het museum te profiteren. Het museum wordt vaak als een plaats van herinnering opgevat, waar alles wordt verzameld en bewaard wat bewezen heeft historisch relevant, waardevol en belangrijk te zijn. Zo herinneren historische musea aan belangrijke gebeurtenissen, automusea aan auto's die niet meer rijden, en vliegtuigmusea aan vliegtuigen die niet meer vliegen. Zulke musea waren er, zijn er nog steeds – en zullen altijd blijven bestaan. Zulke musea zijn dan ook niet het onderwerp van deze bundel.

Het onderwerp van deze bundel is het kunstmuseum. Met betrekking tot deze musea wordt de vraag gesteld: wat betekent het om kunst te verzamelen? Daarop willen de hier gepubliceerde teksten een antwoord geven.

Op het eerste gezicht lijkt het verzamelen van kunst niet te verschillen van het verzamelen van auto's of vliegtuigen. Men treft kunstwerken aan waarvan gebleken is dat ze voor de geschiedenis relevant, belangrijk, betekenisvol of meeslepend zijn – en verzamelt ze. De eerste complicaties beginnen zich echter af te tekenen als men vraagt hoe en in welke hoedanigheid de dingen die wij kunstwerken noemen, historische betekenis hebben gekregen. In de periode vóór het ontstaan van het moderne kunstmuseum betreft het in ieder geval voorwerpen die bepaalde pragmatische functies hebben vervuld en ook vanuit deze invalshoek verzameld hadden kunnen worden. Zo kan men schilderijen en beeldhouwwerken uit het verleden in een museum verzamelen dat de leefwijze en het interieur uit vroegere tijden documenteert of in een museum dat de godsdienstige rituelen uit het verleden reconstrueert. Dat bepaalde voorwerpen in een kunstmuseum terecht komen, wil geenszins zeggen dat

deze voorwerpen vroeger als kunst hebben gefungeerd. Integendeel zelfs: deze voorwerpen beginnen pas als kunst te fungeren, nadat ze in een kunstmuseum zijn opgenomen.

Alle musea, behalve de kunstmusea, zijn begraafplaatsen van dingen: wat daar wordt verzameld, is van zijn levensfunctie beroofd – en is dus dood. Het leven van een kunstwerk begint daarentegen pas in het museum: het is van meet af aan een leven na de dood. Het moderne kunstmuseum is geen plaats van herinnering, want de voorwerpen die daar zijn verzameld, werden vóór hun musealisering niet als kunstwerk opgevat. Veeleer wordt de herinnering aan het vroegere, voormuseale leven van de kunstwerken door hun opname in het kunstmuseum uitgewist. Voor de voorwerpen uit het dagelijks leven is dit geheugenverlies de voorwaarde om een nieuwe functie te krijgen en een nieuw leven als kunstwerk te beginnen.

Het moderne kunstmuseum is dus niet een begraafplaats maar, zo men wil, een kerk voor dingen. Daar beleven zij hun bekering, hun wedergeboorte, hun *parousia*. Daar krijgen zij hun doop – of hun portie vampierbloed – die hen tot een nieuw, eeuwig leven opwekt. Slechts zulke opnieuw geboren dingen worden in de moderne tijd kunstwerken genoemd. Het museum heeft de kerk vervangen, nadat de mens als gevolg van de secularisering zichzelf als ding was gaan begrijpen en, zoals vaker in dergelijke gevallen, begonnen was de dingen te sacraliseren. Daarom hebben ook in de moderne tijd slechts de dingen die zich in de eerste plaats als ‘niet-kunst’ voordoen, een kans in het museum te worden opgenomen. Kunst die zich van meet af aan als kunst voordoet en aan de voormuseale voorbeelden doet denken, wordt daarentegen als kitsch terzijde geschoven. Ze moet eerst een zondig, ‘werkelijk’ leven leiden, om vervolgens bekeerd en gered te worden. Wie zich van meet af aan vroom voordoet, wordt als huichelaar ontmaskerd en verbannen.

Het betreft hier uiteraard het kunstbegrip zoals het zich in de moderne tijd, dat wil zeggen in de tijd van de musea, heeft ontwikkeld – maar dit begrip is het onze. De moderne kunst heeft alle mogelijke consequenties uit dit begrip afgeleid, waarvan het readymadeprocédé de meest consequente is. En inderdaad:

als alleen de musealisering in het kunstmuseum van een ding een kunstwerk maakt, kan willekeurig welk ding een kunstwerk worden. Hiervoor is enkel de beslissing nodig die de artistieke subjectiviteit met betrekking tot dit voorwerp neemt. Het moderne museum is dus de plaats waar de moderne subjectiviteit als zodanig zich onmiddellijk manifesteert – voorbij arbeid, werk, zelfobjectivering of vervreemding. De moderne artistieke subjectiviteit produceert het kunstwerk niet, maar scheidt dit kunstwerk door een puur, innerlijk wilsbesluit, door de act van het zuivere schouwen – niet in de tijd, maar in het ogenblik. Men kan uiteraard opwerpen dat een dergelijke, pure manifestatie van subjectiviteit de facto nooit wordt bereikt. Maar hier is sprake van de regulatieve idee van het moderne kunstmuseum, dat zij, ook al kan zij in al haar radicaliteit niet worden verwezenlijkt, toch de inwendige dynamiek van de kunst in de moderne tijd bepaalt.

Natuurlijk worden er in onze tijd eveneens kunstwerken geproduceerd die geen plaats in het museum krijgen en desondanks als kunstwerk worden ervaren. Ze worden echter op die manier ervaren, omdat ze wel denkbeeldig in de museale context geplaatst kunnen worden. Zo kan men ongetwijfeld willekeurig welk ding ‘in het leven zelf’ als kunstwerk opvatten, zonder dat het desbetreffende voorwerp daadwerkelijk in het museum als readymade zal zijn opgenomen, maar dit vermogen is ons door het museum bijgebracht, doordat wij het functioneren van het readymadeprocedé in het museum hebben leren kennen. De vrije subjectiviteit kan zich dus alleen als vrij voordoen, omdat zij door het museum wordt ontlast van de arbeid van de kunstproductie – het museum neemt die arbeid over. Het onderscheid tussen kunst en niet-kunst is zelf kunstmatig. Dat onderscheid kan niet gefundeerd, ontdekt of opgelegd, maar slechts gemaakt worden, en het museum is de plaats waar dat gebeurt.

Elk kunstwerk bestaat uit herhaling en afwijking: door herhaling wordt het kunstwerk als zodanig herkend, en door afwijking blijkt de originaliteit van dit ene kunstwerk, die naar de individualiteit van zijn schepper verwijst. Doordat het kunstwerk in het museum wordt geplaatst, is het grotendeels van de

verplichting ontslagen in zichzelf de kunsttraditie te herhalen, aangezien deze verplichting nu door de museale context wordt overgenomen. Het gemusealiseerde kunstwerk kan zo alleen de afwijking van de traditie laten zien, dat wil zeggen de zuivere individualiteit van de kunstenaar. De collectieve arbeid van het bewaren die in het museum wordt geïnvesteerd, dient zo het ontlasten van de enkeling, die daardoor vrij is van de verplichting individueel de herhalingsarbeid tot stand te brengen. Deze collectieve arbeid is enorm, want de bouw, het onderhoud en de inrichting van musea kost de samenleving veel geld en inspanning, die deze samenleving, die moderne kunst niet bovenmatig liefheeft en waardeert, sinds het verlichte staatsgezag zijn opgedrongen. De museale encenering van de vrije artistieke subjectiviteit voltrekt zich bovendien overeenkomstig een bepaalde ideologische opdracht van de moderne staat, die zich verplicht voelt de individualiteit van haar burgers te beschermen. Schiet deze encenering tekort of is ze niet langer aantrekkelijk, dan betekent dit niets anders dan dat de individualiteit van de enkeling haar symbolische betekenis heeft verloren en geen grote maatschappelijke waarde meer vertegenwoordigt.

De vaststelling dat de vrije subjectiviteit van de enkeling in het museum alleen maar door collectieve arbeid is geënceneerd, wil overigens niet zeggen dat die subjectiviteit wordt geringschat: alleen onder bepaalde – en problematische – metafysische voorwaarden kan men namelijk tot de conclusie komen dat de geënceneerde subjectiviteit in een of ander opzicht slechter of nadeliger is dan een ‘ware’ subjectiviteit. De subjectiviteit wordt geproduceerd; ze is zelfs het eigenlijke kunstproduct. Maar hoewel ze is geproduceerd, is ze niet minder ‘reëel’ dan andere voortbrengselen van de beschaving. De beslissing de vrije subjectiviteit niet meer te produceren, zou daarom betrekkelijk veel gevolgen hebben. Juist deze beslissing zou worden genomen wanneer de musea verlaten zouden worden, aangezien zij in de moderne tijd de meest effectieve productieplaatsen van subjectiviteit zijn.

De subjectiviteit werd en wordt door ascese, verbod en onthouding geproduceerd. Ook in dit opzicht is het moderne

museum de opvolger van de kerk en het klooster. Het moderne museum is een gesloten en heldere ruimte die duidelijk van de buitenwereld is afgegrensd en haar in het donker hult. Op minstens twee manieren sluit het museum 'het andere' uit. Ten eerste worden alle voorwerpen buiten het museum aan het zicht van de bezoeker onttrokken. En ten tweede wordt het museum zelf, in zijn materialiteit, in zijn arbeid en in zijn institutiona-
liteit, onzichtbaar en verborgen. Zo voelt iemand zich in een museum opgesloten – en wil hij uit deze dwangbuis ontsnappen. Juist door dit verlangen ontstaat de subjectiviteit. Het is dus de primaire functie van het museum de illusie van een vrijruimte buiten zijn muren op te wekken, die als werkingsveld van de vrije subjectiviteit kan fungeren. Wordt het museum afgebroken, dan verdwijnt de vrijruimte die erachter verborgen ligt. Maar nogmaals: de illusie van een vrijruimte verschilt in niets van de 'reële' vrijruimte. Met de illusie van de vrijruimte verdwijnt de realiteit van de subjectiviteit.

De vrijruimte buiten het museum is de zogenaamde realiteit of het 'leven' – maar dan begrepen als profane ruimte van het potentiële museale verzamelen of, anders gezegd, van de artistieke missie. Bezien vanuit de goed verlichte beslotenheid van de museale binnenruimte, dient de realiteit zich aan als de som van alles wat 'nog niet' verzameld, blootgesteld, belicht, als kunst waargenomen en beleefd is – en daarom in het donker verborgen blijft. De subjectiviteit die in het museum is opgesloten, beleeft de realiteit dus 'esthetisch', dat wil zeggen als een potentieel voorwerp van verlichting en zuivere contemplatie in het museale licht. De dingen in de buitenwereld moeten bekeerd, gered, opgewekt, aan het licht worden gebracht: ze verkeren in nood, en de artistieke subjectiviteit voelt zich geroepen ze hieruit te bevrijden en in de binnenruimte van het museum te verplaatsen, om ze daar tot in eeuwigheid te behouden. Vanuit deze zendingsdrang ageren de avant-gardes uit de twintigste eeuw, die altijd weer het protest aanheffen dat er altijd nog iets willekeurig 'anders' niet museaal beschouwd, blootgesteld, verlicht of gered is. De interne logica van de museale verzameling manifesteert zich dan ook hierin dat de eenvoudige vaststelling dat

het andere het andere is – en daardoor nieuw voor de museale verzameling – volstaat om dit andere een museale waarde te verlenen. Telkens wanneer een politiek, esthetisch of anderszins gemotiveerde eis wordt gesteld om het andere, het verdrongene, het uitgeslotene in het museum op te nemen, dan is die eis eigenlijk volkomen overbodig, omdat ze de interne logica van de museale verzameling volgt.

Het eventuele verlaten van de musea mag dan ook niet in de traditie worden geplaatst van de strijd tegen het museum die de moderne kunst in de twintigste eeuw heeft gevoerd. Degenen die het museum tegenwoordig minachten en de argumenten voor hun minachting aan de artistieke avant-gardes ontnemen, vergeten dat de keuze van de avant-gardes voor het leven altijd een artistieke, dat wil uiteindelijk zeggen een museale bekering en redding van dit leven beoogt. De artistieke avant-gardes hebben naar de vrijruimte gezocht die door het museum zelf was voortgebracht. Daarbij werden ascese, verbod en onthouding telkens verder aangescherpt. Elke avant-garde is in eerste aanleg reductionistisch: ze verbiedt telkens weer datgene te doen wat vroeger werd gedaan; ze praktiseert altijd een nog strengere ascese, ze ontnemt de kunstenaar telkens meer mogelijkheden, tot hem niets meer rest dan de zuivere blik in de donkere, leeggeruimde ruimte (in *Zwart vierkant* van Malevitsj, zo men wil). De enige plaats voor de kunst van de avant-garde is daarom het museum, waar ze alles opneemt en toont wat ze in het leven heeft verzameld, en daarmee het leven zelf uitlegt als het grote niets, als de lege ruimte van de verbeelding. De afschaffing van het museum zou dan ook niet betekenen dat de vrijruimte zich voorbij de museale ruimte zou openen, maar dat deze ruimte zou verdwijnen.

Het museum wordt niet alleen door afschaffing bedreigd. Een ander, aan het museum immanent gevaar bestaat erin de museale blik te totaliseren en de gehele wereld als een museum op te vatten, waardoor de grens tussen museum en buitenruimte verdwijnt. Het museum wordt dan ideologie – en de ideologieën van de moderne tijd kunnen als verschillende overdrachten van de museale blik op de wereld als geheel worden geïnterpreteerd.

In een bepaald opzicht kan men zelfs beweren dat een dergelijke overdracht de ideologische operatie *par excellence* is. Ze constitueert de ideologie als zodanig. Een ideologie sluit namelijk de mogelijkheid van een buitenruimte uit: ze doet in wezen aanspraak op een alles verhelderend overzicht, op volkomen overzichtelijkheid. De inwendige dynamiek van het museale verzamelen heeft een dergelijke totale overzichtelijkheid uiteraard tot doel – en dit doel is volledig legitiem. Ideologie ontstaat echter wanneer men probeert de moeizame en nooit te voltooien weg van het verzamelen over te slaan en met één sprong het definitieve overzicht te bereiken.

In de volgende essays wordt eerst en vooral de verhouding tussen de logica van het museale verzamelen en de verschillende moderne ideologieën van de verzamelde wereld vastgelegd en besproken. Daarbij wordt aan de hand van enkele voorbeelden aangetoond hoe de logica van de verzameling verschillende ideologieën voortbrengt of saboteert. Zoals de beschouwingen in het essay ‘Logica van de verzameling’ laten zien, dient de kosmische, sociale en politieke wereld zich aan de museaal geschoolde beschouwer aan als naast elkaar bestaande, gelijkwaardige vormen, die met elkaar vergeleken, beschreven en gearchiveerd kunnen worden, maar geen hiërarchische of organische verhouding met elkaar vormen, en een neutrale, homogene ruimte van beschouwen veronderstellen. Deze beschouwingsruimte is controleerbaar, voor zover het om de eindige ruimte van het feitelijke museum gaat, maar ze begint zich aan elke controle te onttrekken zodra de gehele wereld als een museum wordt voorgesteld – en het instituut museum suggereert, zoals gezegd, een dergelijke totale museale blik.

De totalitarismen uit de twintigste eeuw vertegenwoordigen een variant van deze totale blik. Zo wilde de Stalintijd de culturele overlevering vanaf het einde van de geschiedenis overzien om het beste eruit te kiezen. Deze poging mislukte, maar de museale blik liet zich hierdoor niet ontmoedigen. Zo probeert men in onze tijd culturele identiteiten politiek vast te leggen en tegen de vernietigende werking van de tijd en de massamedia te verdedigen. In een milde vorm wil het modieuze multiculturalisme

wereldwijde culturele stabilisering en museale bewaring bereiken, die in naam van de verdediging van benadeelde culturele vormen worden geëist. In een agressieve vorm wordt dezelfde eis door verscheidene culturele fundamentalismen opgesteld. In enkele van de onderstaande teksten, waaronder 'Verzamelen en verzameld worden' en 'Fundamentalisme als middenweg tussen hoge en massacultuur', wordt dat intrinsieke verband tussen een bepaalde cultuurecologische argumentatie, die in de strikt museale zin van het woord conservatief is, en een bepaald museumbegrip toegelicht. Daar wordt de gehele wereld in het kielzog van het hegeliaanse historisme als museum begrepen, dat wil zeggen als de plaats waar de cultuurecologisch ingestelde absolute geest alle culturele identiteiten kan bekijken die in de wereldgeschiedenis zijn ontstaan. Een herschepping van identiteiten wordt daarbij uitgesloten, omdat het museum bij de veronderstellingen van het hegeliaanse historisme geen buitenruimte meer heeft: slechts het verlies van culturele identiteiten blijft mogelijk – en dit verlies wordt dan ook als onherroepelijk en met spijt ervaren.

Deze vereenzelviging van museum en wereld, deze totalisering van de museale blik wordt tegenover het model van het onbestendige museum geplaatst, dat de vormen zowel permanent verliest alsook verkrijgt – en nooit tot voltooiing, tot het einde van de geschiedenis geraakt: het uitrusten na volbrachte arbeid, waarvan in 'De wil tot uitrusten' sprake is, houdt nog geen voltooiing van elke beweging in. Een dergelijke voltooiing van de geschiedenis wordt overigens ook in het model van het politieke engagement voorondersteld: er kan alleen maar tussen bestaande politieke posities worden gekozen – een andere uitweg is er niet. Aan de hand van Trotski en de artistiek-politieke discussies die zijn naam dragen, wordt aangetoond dat de kunstimmanente eis tot het nieuwe onverenigbaar is met politiek engagement. Net zo zinloos is de zoektocht naar vaste identiteiten met de middelen van de fotografie: de waarheidsaanspraak van de fotografie loopt stuk op haar innovativiteit. Ideologisch gezien wordt er vaak over kunst nagedacht in termen van de tegenstelling werkelijkheid versus fictie. Maar deze

tegenstelling is zelf meer dan problematisch. Kunst kan niet tot de werkelijkheid worden beperkt indien men onder de werkelijkheid de som verstaat van wat er al is, aangezien de kunst nieuwe dingen produceert die voordien niet in de werkelijkheid te vinden waren. Daar staat tegenover dat de kunst geen fictie is: zodra een kunstwerk is geproduceerd, wordt zij namelijk deel van de werkelijkheid. De kunst is werkelijkheid *in progress*, en moet niet worden verward met vooruitgang in een bepaalde richting.

Het uitwendige van het museum is trouwens niet alleen de buitenmuseale ruimte, van waaruit het museum de profane dingen naar zijn eigen binnenruimten transporteert. De museale tentoonstelling zelf brengt tevens een andere 'immanente buitenruimte' voort of, zo men wil, het onbewuste van het museum. De binnenruimte van het museum wordt door verschillende verboden geconstitueerd: de tentoongestelde dingen mogen niet aangeraakt, omgedraaid of verplaatst worden, en hun binnenkant mag niet worden onderzocht. Het is alleen toegestaan de buitenkant van de dingen te beschouwen: hun binnenste, hun wezen, hun materiële, ontologische en vormdragende kern wordt aan de blik van de toeschouwer onttrokken. Het museum is dus geenszins de plaats van zuivere verlichting. De dingen die vanuit de profane werkelijkheid naar het museum worden gebracht, worden niet alleen belicht: hun binnenste wordt ook aan het zicht onttrokken. In de profane werkelijkheid is het mogelijk de vorm van dingen te vernietigen om bij hun wezen te komen. Het gemusealiseerde kunstwerk verbiedt daarentegen een dergelijke vernietigende omgang met zijn vorm, die de stof waaruit het is gemaakt, ontdekt en blootlegt: de blik van de toeschouwer blijft aan de oppervlakte die het voorwerp zelf als schild beschermt.

In een poging deze verhulling van het binnenste, waaraan het zelf schuldig is, te overwinnen, begint het museum de symbolische vernietiging van het kunstwerk te ensceneren. Een dergelijke enscenering van het lijden, het monstrueuze en het verval van het kunstwerk dient ertoe de inwendige en materiële hoedanigheid van het kunstwerk zichtbaar te maken en zijn

anatomie te tonen, die door de museale bescherming voor de toeschouwer ontoegankelijk is. In het tweede deel van deze bundel worden verschillende strategieën van dergelijke ensceneringen beschreven. Het doel van deze deconstructiestrategieën is om alle mogelijke vormen van de vernietiging van museumkunst te verzamelen in de binnenruimte van het museum. Uiteraard kan dit doel niet worden bereikt. Net zoals de profane ruimte niet volledig leegverzameld kan worden en het verschil tussen museale en buitenmuseale ruimten behouden blijft, zo kan ook de immanente buitenruimte van de verzameling niet volledig worden opengelegd: elk nieuw verzamelstuk vergroot deze immanente buitenruimte, aangezien elk kunstwerk zijn binnenste telkens weer onder zijn oppervlakte verbergt.

Dat het onmogelijk is het binnenste van museale kunstwerken te laten zien, wordt bijvoorbeeld aanschouwelijk gemaakt door de gefingeerde readymades die Fischli & Weiss vervaardigen. Deze readymades zien er op een tentoonstelling uit als alledaagse voorwerpen. In feite gaat het telkens om beschilderde duplicaten van zulke voorwerpen, die door de kunstenaars uit polyurethaan worden gemaakt. In de profane werkelijkheid kan het verschil eenvoudig worden vastgesteld: de duplicaten van polyurethaan wegen veel minder dan hun echte prototypen. In de context van het museum is het verschil daarentegen nauwelijks vast te stellen, omdat het materiaal van het werk ontoegankelijk blijft. De readymades van Duchamp wekken een vertrouwen op in de stof waaruit ze zijn gemaakt. Wanneer de readymades ook niet meer naar iets in de buitenwereld verwijzen en in dit opzicht volledig autoreferentieel zijn, verwijzen ze altijd nog naar hun materiële binnenste. Zoals Fischli & Weiss laten zien, kan ook deze verwijzing worden vervalst. Elke gemusealiseerde kunst laat een ruimte open waarbinnen manipulatie en bedrog mogelijk blijven. Het museum zal nooit zijn eigen waarheid bereiken, al zou het onjuist zijn om hieruit af te leiden dat de wereld als geheel het rijk van de totale simulatie zou zijn, waarvan de werkelijkheid zich verbergt en zich aan elke ervaring onttrekt. Een dergelijke veralgemenisering betekent opnieuw dat de wereld met een totaliserende museale blik

wordt beschouwd – alleen is het deze keer niet meer de blik van de totale verlichting, maar een die altijd al is gedeconstrueerd. Nu bestaat er voorbij het museum een mogelijkheid de ervaring terug te winnen die de bezoeker in het museum wordt ontzegd. En de wereld kan evenmin als afgesloten gedacht worden: een verdere ervaring blijft in de wereld altijd mogelijk.

Hoewel het museum bepaalde grenzen heeft, lijken deze grenzen op het eerste gezicht toch niet onoverwinnelijk te zijn. Ook al kunnen de buitenruimten van het museum niet volledig museaal bezet worden, het museum kan zowel de voorwerpen van de profane buitenruimte als de beelden van de vernietiging uit de immanente buitenruimte ongehinderd verzamelen, zonder dat het op een object stuit dat per definitie niet verzameld kan worden, en desondanks is er zo'n object dat niet verzameld kan worden: het museum zelf. Het museum kan niet andere musea verzamelen zonder zijn eigen ordening in twijfel te trekken. Deze grens, die in verscheidene teksten van de onderhavige bundel uitvoerig wordt besproken, heeft in onze tijd tot een zekere museumcrisis geleid. Grote tijdelijke tentoonstellingen, grote installaties, maar ook vele privéverzamelingen kunnen niet zomaar in de museale verzameling worden opgenomen, omdat zij zelf op musea lijken en hun eigen ordeningen en contexten scheppen die niet in de bestaande verzamelingen geïntegreerd kunnen worden.

Maar niet alleen musea kunnen niet door andere musea worden geïntegreerd, hetzelfde geldt ook voor bepaalde andere sociale verschijnselen die als musea zijn gestructureerd. Zo is de hedendaagse stad als een museum gestructureerd ('Die Stadt auf Durchreise' [hier niet opgenomen, red.]). Het communisme was eveneens als een museum gestructureerd en kan om die reden niet eenvoudig in de bestaande verzamelingen worden ondergebracht. En ook de enkeling, bijvoorbeeld een asielzoeker, kan als een museum gestructureerd zijn, omdat hij ons voorkomt als de drager van heterogene tekens die hij in de loop van zijn leven overal heeft verzameld. Het museum vermenigvuldigt zich in onze beschaving. Veel, veel te veel dingen beginnen op een museum te lijken, en daar stuit het museum op

zijn eigenlijke grens. Het museum is een eindige ruimte waarin het verschil tussen oud en nieuw gecontroleerd kan worden. Als het museum zich vermenigvuldigt en het aantal museumachtige structuren richting het oneindige gaat, dan wordt dit verschil geleidelijk opgeheven: de vrije, oneindige vermenigvuldiging leidt tot tautologie ('De toekomst is aan de tautologie'). In het oneindige wordt Nietzsches idee van de eeuwige wederkeer van hetzelfde waarheid.

Het oneindige wordt in onze cultuur niet door het museum, maar door de media gerepresenteerd. En de wereld van de media is de wereld van de arbeid, omdat het ontlasten door het museum daar niet meer plaatsvindt. Hoe groter het publiek dat de kunst bereiken wil, des te meer ziet ze zich genoodzaakt zichzelf te herhalen. In de media moet de kunst naar de tautologie streven, omdat ze de gehele arbeid van de zelfidentificatie als kunst moet overnemen. De kunst wordt in de media namelijk niet meer vergeleken met de kunsttraditie, met de kunstcontext, maar met de oneindige profane ruimte van de alledaagse 'werkelijkheid'. Zo moet de kunst zich in de media hierdoor bewijzen dat ze het ongewone, niet-alledaagse of niet-profane laat zien. Het ongewone is echter altijd tautologisch, aangezien het ongewone zich als zodanig kenbaar maakt doordat het in de traditie van het ongewone staat. Het nieuwe is het banale, het triviale, het gewone, zodra het in de kunstcontext wordt geplaatst. In de media is het daarentegen onmogelijk een gewoon urinoir tentoon te stellen, zoals Duchamp heeft gedaan. Wanneer in een film een urinoir wordt opgevoerd, dan moet het minstens tot leven komen en de gebruiker ervan castreren, wil het voor de media interessant zijn. Maar daardoor wordt dat urinoir tautologisch, aangezien castratie een aloud mythologisch onderwerp is. Op die manier verdwijnt de artistieke subjectiviteit in de media, omdat ze haar eigen banaliteit niet meer mag laten zien en ertoe is veroordeeld alleen het van oudsher ongewone te reproduceren.

Toen de totalitaire kunst van de jaren dertig en veertig de media had ontdekt als een alternatieve ruimte voor het museum, raakte ze onmiddellijk bevlogen en was ze van mening dat de

avant-gardistische droom van de vrijruimte buiten het museum werkelijkheid was geworden. Al snel werd echter duidelijk dat de kunst onder de voorwaarden van de media haar avant-gardistische reducties moest opgeven en weer naar de arbeid van de tautologie moest terugkeren om zich tegen de achtergrond van de alledaagse trivialiteit te kunnen handhaven. De uitweg om deze trivialiteit zelf te thematiseren bleef door de afschaffing van de traditionele positie van het moderne museum in het totalitaire systeem geblokkeerd. In de media van totalitaire staten werd de kunst tot classicisme veroordeeld, omdat de kunstenaar alleen door deze bekentenis tot het classicisme, tot een systeem van herhaling, zijn prestatie kon bewijzen. Zelfs de mogelijkheid de beeldenwereld van de media weer te geven, zoals de Amerikaanse popart bijvoorbeeld heeft gedaan, is het gevolg van de contextualisering van deze beeldenwereld in vergelijking met het museale. De totalitaire kunst is daarentegen niet in staat zichzelf te tonen, omdat ze een dergelijke vergelijking uitsluit.

In onze tijd kan een kunstenaar zijn artistieke professionaliteit natuurlijk deels laten blijken door van technisch kunnen inzake computers en soortgelijke wonderbaarlijke apparaten te getuigen. Vanuit dit gezichtspunt lijkt de tijd der musea een korte pauze te zijn tussen twee epochen van artistiek kunnen. Vroeger moest de kunstenaar bewijzen dat hij vaardig met kleuren en marmer kon omgaan, tegenwoordig moet hij laten blijken dat hij met een computer weet om te gaan. Beide bereikt hij echter vooraleerst door arbeid, in het zweet zijns aanschijns. De encenering van de vrije subjectiviteit sluit beide uit. Bovendien is het de vraag of een kunstenaar uit het mediatijdperk in staat zou zijn zich volledig van het classicisme te ontdoen, aangezien hij geen andere mogelijkheid heeft zich te onderscheiden van een media-ingenieur, die eveneens over een soortgelijk technisch kunnen beschikt.

Het is overigens niet toevallig dat in onze tijd de meeste aandacht van de media naar sport uitgaat. Sport is namelijk niets anders dan het vleesgeworden classicisme. De atleet belichaamt een classicistisch, olympisch lichaamsideaal dat hij door grote

inspanningen en zware prestaties bereikt. Sport staat daarmee in het verlengde van de esthetische traditie die de kunst in haar zoektocht naar subjectiviteit heeft onthuld. Sport was bij totalitaire regimes zo geliefd, juist omdat die regimes classicistisch hebben gedacht. In de media wordt de kunst door de sport vervangen – en kan alleen als kunstsport overleven. Door de media worden de museale voorbeelden die als kunst zijn geïdentificeerd, vanuit de binnenruimten van het museum naar buiten getransporteerd en verspreid. De kunstdynamiek verandert daarmee van richting. Voor een mediagebruiker verliest het criterium van nieuwheid zijn werkzaamheid: alles wat via de media bekend wordt, is per definitie nieuw. In plaats daarvan wordt door hem een hoge artistieke prestatie, die volgens heldere, begrijpelijke criteria tot stand is gebracht, buitengewoon gewaardeerd en ‘genoten’. Juist door de media vestigt zich uiteindelijk een kunst die men vaak abusievelijk ‘museaal’ noemt.

Uit deze overwegingen volgt echter in geen geval zoiets als ‘het einde van de kunst’. Het begrip kunst zal zeker veranderen als de kunst het museum verlaat, maar dat zal aan de kunst geen einde maken. Integendeel, men mag zelfs een kunstexplosie verwachten als zij voor zichzelf nieuwe financieringsmogelijkheden en mediale markten ontsluit. De traditionele, handgemaakte kunst zal eveneens door het medium van de kunsthandel verder kunnen overleven. Maar het is bovenal te verwachten dat de musea net als vóór die tijd hierdoor hun relevantie behouden en dat zij voor de media interessant blijven – en met hen overleeft ook de werkelijk museale kunst, dat wil zeggen de innovatieve kunst. De hoedanigheid van de belangstelling van de media zal echter wezenlijk veranderen.

De logica van de museale verzameling, zoals hierboven beschreven, is namelijk niet meer transparant als het museum niet van binnenuit maar van buitenaf wordt beschouwd. En daar gaat het werkelijk om: de museale blik (van binnen naar buiten) wordt vervangen door de mediale blik (van buiten naar binnen). Voor de museaal grootgebrachte subjectiviteit is de eindige, overzichtelijke, heldere ruimte van het museum de plaats van het licht, waartegen de oneindige, oncontroleerbare

buitenruimte zich donker en gevaarlijk aftekent. Voor het mediale bewustzijn daarentegen is alleen het oneindige communicatieveld helder en transparant, waarbij het klooster, het museum en dergelijke broeiplaatsen van subjectiviteit ondoorzichtig, duister, geheimzinnig en verdacht aandoen.

Dit houdt echter niet in dat deze plaatsen voor de media geen waarde hebben, want juist het verborgene, duistere en ondoorzichtige zijn voor de media bijzonder interessant. Voor de museale blik is het buitenmuseale interessant. Voor de media is het daarentegen bijzonder opwindend om licht te brengen in wat verborgen en afgesloten is, een duister geheim in de openbaarheid te brengen, en de afgezonderde en private binnenruimte voor uitwendige communicatie toegankelijk te maken. Wanneer het museum door de mediale buitenblik verduistert, dan wordt de logica van de verzameling voor de media eveneens duister: ze wordt een ondoorzichtige zwendel – en daarmee een interessante informatiebron. Een informatiebron of een onderwerp voor verslaggeving en nieuwsberichten moet namelijk maximaal ondoorzichtig zijn – anders heeft de informatie geen zin. In een blik die door de media is grootgebracht, is de moderne museale kunst, net als voordien de godsdienst, een dergelijke zwendel, die voor de media ongetwijfeld een bijzondere waarde heeft, omdat ze een zwendel is die nooit voorbij gaat. De meeste misdaden komen na hun oplossing tot een einde. De zwendel van de subjectiviteit kan daarentegen nooit volledig worden opgelost, zodat men nooit het bericht ‘het subject is dood’ naar buiten kan brengen, want de subjectiviteit, van buitenaf gezien, is het vermoeden van schijnheiligheid, van simulatie, van duistere manipulatie, van de discrepantie tussen binnen en buiten – en een dergelijk vermoeden kan nooit definitief worden ontkracht.

In het hedendaagse museum, als de plaats van subjectiviteit, vermoedt men dus bovenal samenzwering, intrige en duistere machinaties. Het is niet toevallig dat Baudrillard, de mediafilosoof *par excellence*, in enkele van zijn laatste werken de gehele hedendaagse kunst ervan beschuldigt een samenzwering te zijn. Daarmee wordt de moderne kunst voor de media opnieuw

interessant, dat wil zeggen ze wordt als geheel nieuws – als spectaculaire zwendel. Als kunstliefhebber hoeft men zich in geen geval om dit oordeel van de media te schamen of ertegen te protesteren. Veeleer moet hierin de uitdrukking van het laatste offer, van de laatste ascese worden gezien: terwijl het museum vroeger de plaats van de offereconomie was, wordt het nu zelf opgeofferd. Daardoor wordt het museum in zijn geheel tot nieuws voor de mediale buitenwereld. Onder de onontkrachtbare verdenking dat ze zuivere manipulatie is, kan de subjectiviteit ook onder de heerschappij van de mediale buitenblik goed overleven.

Daarbij is het kenmerkend dat met de intrede van de mediakunst het museum de laatste tijd ook in letterlijke zin, en niet alleen in figuurlijke zin, duister wordt. Hoe meer mediakunst er in het museum wordt getoond, des te donkerder het er wordt, want in de media werkt de verdeling van licht en duisternis anders dan in het museum. Vroeger waren de dingen die naar het museum werden gebracht als zodanig donker, en werden ze pas in het museum belicht. Mediabeelden, dat wil zeggen beelden in de bioscoop, op televisie, op de computer enzovoort, lichten daarentegen zelf op, waarbij de toeschouwer de beelden in het donker bekijkt en zijn naaste omgeving zeer slecht of zelfs helemaal niet kan zien. Mediabeelden zijn beelden van de nacht, zoals dromen of visioenen van gene zijde: ze komen uit een duistere bron en worden in duisternis ontvangen. Alleen de beelden zelf geven licht.

Vandaar dat de mediakunst, zoals ze vooral in de vorm van video-installaties het museum binnenkomt, de grote nacht met zich meebrengt. Ze maakt het laatste offer in de museale ruimte zichtbaar: de museale binnenruimte offert haar eigen licht op, ze verduistert zich en brengt de toeschouwer in een nerveuze transe, waardoor hij in staat wordt gesteld de signalen die van gene zijde van het museum komen direct te ontvangen. Daarmee laat het museum aan zichzelf zien wat het in het mediatijdperk is geworden: een duister oord van geheimen, samenzweringen en schimmigheden. Zelfs de verduistering zelf, de intrede van de nacht in het museum, wordt nauwelijks meer opgemerkt. Zoals

de toeschouwer vroeger het museumlicht niet opviel, omdat zijn aandacht naar het tentoongestelde uitging, zo valt hem de voorwaarde voor het beschouwen van mediakunst, de verduistering in de museale ruimte, evenmin op. Van de dood van het museum kan derhalve geen sprake zijn – maar wel van de nacht van het museum, van de slaap en de droom in het museum, en van de droom van het museum. Om deze overgang van dag naar nacht of van het nieuwe naar het nieuwsbericht in het museum te kunnen waarnemen, moet men al een bepaalde vreemde blik van buitenaf op het museum werpen.

In deze bundel wordt geprobeerd juist een dergelijke blik – van binnen, maar tegelijkertijd van buiten – te werpen. Het museum wordt hier altijd nog in zijn voormediale, wakkere toestand beschreven, maar deze beschrijving veronderstelt de kennis van de auteur over de verduistering van het museum onder de heerschappij van de media. Een paradijs der dingen kan niet meer van een vampiercrypte worden onderscheiden – en dat beantwoordt aan de algemene dynamiek van de moderne tijd. In de moderne maatschappij zijn er steeds minder plaatsen waar de mogelijkheid tot zuivere contemplatie maatschappelijk wordt gegarandeerd, en er is ook geen maatschappelijk erkende stand meer die zich uitsluitend met contemplatie bezighoudt, zoals er vroeger altijd en overal zulke standen waren. Wanneer de musea als plaatsen van contemplatie en subjectiviteits-enscenering er tegenwoordig door de media in toenemende mate van worden verdacht manipulatie te bedrijven, dan lijkt dit aan een algemene gang van zaken te beantwoorden. In deze toestand van verduistering wordt het museum voor de mediale belangstelling echter een bijzonder onderwerp. Het lijkt raadzaam te zijn deze mediastrategieën te volgen en het moderne museum, dat lange tijd als bevoorrechte plaats van contemplatie heeft gefungeerd, op zijn beurt tot object van contemplatie te maken.