









# DE TUSSENRUIMTE

Thesis ter verkrijging van het diploma  
Master Autonome Beeldende Kunst

Door: Sjors van Leeuwen  
Thesisbegeleider: Jeroen Boomgaard

2018  
Sandberg Instituut –  
afdeling Reinventing Daily Life Amsterdam

Vormgeving: Anouk Boerman



## INHOUDSOPGAVE

### INTRODUCTIE

Belang van een tussenruimte

### DE OPENBARE RUIMTE

Rini Hurkmans

Het vaststellen van de openbare ruimte

Het introduceren van een systeem in de openbare ruimte

Hoe communiceert een systeem in de openbare ruimte?

### HET INSTITUUT

Tino Sehgal

Het vaststellen van het instituut binnen de kunsten

Het introduceren van een kunstwerk binnen het  
Instituut

Hoe communiceert een kunstwerk binnen het instituut?

### DE TUSSENRIJMTE

Thomas Hirschhorn

Waar ontstaat een tussenruimte?

Wat zijn de vormen van een tussenruimte?

Wat zijn de ervaringen van zo'n tussenruimte?

### CONCLUSIE

Wat zijn de verschillen van de tussenruimte in vergelijking  
met de openbare ruimte en het instituut?

### BRONVERMELDING





# INTRODUCTIE



Dit onderzoek richt zich op het vormgeven van de tussenruimte. Een ruimte die tussen de openbare ruimte en de institutionele ruimtes ligt. De reden om hierover te schrijven is begonnen vanuit vragen uit mijn eigen werkpraktijk, waarin ik onderzoek doe naar de relatie met het publiek en de tussenruimte die plaatsvindt in mijn werk. Deze thesis is geschreven vanuit een institutionele positie en is ontstaan uit een groter onderzoek: de waarde van kunst in het dagelijkse leven.

Om de tussenruimte vorm te geven zal er in kaart gebracht worden waar deze ruimte het best zou kunnen ontstaan. Daarvoor wordt geprobeerd de ruimte te definiëren en zal er gekeken worden naar de benodigdheden hiervoor. Het zou kunnen betekenen dat de tussenruimte gecreëerd wordt uit elementen van de openbare ruimte of het instituut. Er wordt nagegaan of deze ruimte een fysieke vorm aan kan nemen of dat er over een mentale conditie gesproken wordt. Ook zal de positie van het publiek in de ruimte bekeken worden en hoe de belevingen ervan zijn. Daarvoor moet onderzocht worden wat er nodig is om een relatie aan te gaan met deze ruimte. Wellicht zou het kunnen betekenen dat deze context meteen het kunstwerk is. Wat zou deze context betekenen voor het kunstwerk? Dit onderzoek is gestart met de verwachting dat er in deze tussenruimte relevante voordelen gehaald kunnen worden voor het kunstwerk.

Om de tussenruimte te kunnen omschrijven zullen eerst de openbare ruimte en het instituut gedefinieerd moeten worden. Elke ruimte wordt in dit onderzoek gedefinieerd door drie geselecteerde kunstenaars die elk met hun werk op een andere manier een relatie aangaan in de wisselende context. Er zou gezegd kunnen worden dat deze geselecteerde kunstenaars vanuit de gerelateerde context al een tussenruimte creëren. Er wordt begonnen met de openbare ruimte waar het werk *Flag of Compassion* van Rini Hurkmans behandeld wordt en een inzicht geeft over verschillende situaties waar het kunstwerk in deze wisselvallige ruimte mee te maken kan hebben. Bij het

instituut worden de muren en haar regels gedefinieerd en wordt het werk van Tino Sehgal behandeld die deze context gebruikt om de situatie te beïnvloeden. Vervolgens wordt er aan de hand van de gekaderde begrippen in beeld gebracht wat de tussenruimte precies inhoudt. Hier wordt het werk van kunstenaar Thomas Hirschhorn besproken. De verwachting is dat het werk van Thomas Hirschhorn het meest in lijn ligt met de, nog te definiëren, tussenruimte. Daarna wordt er teruggekomen op de eerder behandelde ruimtes en wordt die vergeleken met de tussenruimte, waardoor in een overzicht de eisen voor een tussenruimte kunnen vastgelegd worden.

Aangezien elk hoofdstuk zich in een verschillende ruimte bevindt zijn er tussen de hoofdstukken door drempels ingebracht die je als lezer in een overgang naar de andere ruimte moet brengen. Deze zijn geïnspireerd op het onderzoek van kunstcriticus Brian O'Doherty (waar in het hoofdstuk het instituut meer aandacht aan besteed zal worden). De drempels verwijzen naar de humane mogelijkheden in de ruimte voor de toeschouwer.











MEN MAG LACHEN

ETEN

DRINKEN

LIGGEN

SLAPEN

MEN MAG ZIEK WORDEN

BOOS WORDEN

ZINGEN

DANSEN

SEKS HEBBEN



DE OPENBARE RUIMTE  
Rini Hurkmans



Voor het onderzoek wordt in dit onderdeel de openbare ruimte in beeld gebracht. De openbare ruimte wordt hierbij gezien als een fysieke ruimte die onderdeel uitmaakt van een samenleving. Een gedeeld goed op sociaal en mentaal gebied. Verdere uitweiding over het in kader brengen van de openbare ruimte zelf en haar functioneren ervan zal er niet plaatsvinden. Er wordt uitsluitend gekeken naar situaties waarbij de openbare ruimte betrokken of vergeleken wordt met kunstwerken. Er wordt onderzocht naar wat tegenwoordig mogelijkheden zijn van een kunstwerk in de openbare ruimte en er wordt gekeken naar hoe het zou kunnen functioneren. Aangezien de openbare ruimte een plek is die constant in beweging is zal het kunstwerk met de bewegingen mee moeten gaan. Dat betekent dat het kunstwerk verschillende fases zal doorlopen. Er worden een aantal van die mogelijke fases besproken. Daarnaast wordt er ook gekeken naar de acties die ondernomen moeten worden om een kunstwerk in de openbare ruimte in stand te houden. De reacties van verschillend publiek wordt bekeken en de noodzaak van een kunstwerk in de openbare ruimte wordt onderzocht. Wat zijn de effecten van een werk in deze context en hoe komt het tot stand?

In het boek: *Compassion : A Paradox in Art and Society* (2017) staat een dialoog tussen beeldend kunstenaar Rini Hurkmans (1954, Deurne) en socioloog Pascal Gielen (1970, Bree) over het leven, kunst en politiek. Door deze dialoog heen wordt het werk *Flag of Compassion* van Rini Hurkmans als voorbeeld gebruikt om de verschillende ervaringen van het werk in de openbare ruimte en de wisselende context ervan te delen. Een korte inleiding erover: Het werk aanschouwt hoe compassie onder de medemens plaatsvindt in onze maatschappij en onderzoekt hoe kunst de aandacht kan trekken naar ethische kwesties. Het begrip compassie valt te interpreteren als iets wat vraagt naar empathie voor de medemens. Een werkwoord dat verschuift tussen 'ik' en zij, van 'wij' naar 'jullie'. Dit werk onderzoekt het begrip en de omgeving waarin het



Afb. 1 Flag of Compassion,  
Tijdens de expositie Grandeur,  
Park Sonsbeek, 2008:  
Rini Hurkmans, overview

zich begeeft doormiddel van het inzetten van een vlag als instrument. Tegelijkertijd roept het inzetten van een vlag met dit begrip een paradox op: een vlag die wordt ingezet als afbakening en een groep te kaderen om een identiteit neer te zetten. Het werk wil uitnodigen er deel van uit te maken. Ook wordt er gespeeld met de verwachtingen van de maatschappij over dat kunst iets moois zou moeten zijn dat het leven verrijkt en uit onze comfortzone haalt: kunst die de personen maakt die we willen zijn. De tegenstrijdigheid in dat we dit verwachten van kunst maar het tegelijkertijd wegstoppen in ruimtes die daarvoor toebedeeld zijn. Hiermee ontkennen we de kracht die in kunst verborgen zit, waardoor het niet in samensmelting komt met onze dagelijkse taken:

‘Door kunst een exclusieve rol daarin in te geven zetten we het buitenspel in het maken van statements.’

(Hurkmans, 2016: 16)

Volgens Hurkmans zou kunst vragen moeten genereren in de wereld waarin we leven. Kunst kan helpen een ander perspectief te geven op de wereld en moet de toeschouwer in die actieve houding van ontdekken zetten; Analyse, reflectie en herdefinitie. Ontdekken is niet hetzelfde als kijken: het is actiever. Dit is het begin van het ontstaan van een dialoog tussen kunstwerk en toeschouwer. Kunst in de openbare ruimte heeft een kracht waarmee het zich kan mengen met het dagelijks leven van de toeschouwer. Dit geeft een actievere houding van kijken mee.

Hurkmans definieert de openbare ruimte als een ruimte die al vol van beelden en interesses is en bovendien onder controle wordt gehouden door de overheid. Alles is al ingevuld, in tegenstelling tot wat de witte ruimte van de galerie vaak doet overkomen. Tegelijkertijd ligt daar de uitdaging voor de kunstenaar om in zo'n ingevulde ruimte een verschil te maken. Het voorbijstreven van het gegeven dat kunst in de openbare ruimte alleen zal opgevat worden als: 'Oh, dat is kunst.' Dat is een kader waar het de dialoog niet aan zal gaan. Hoe zet kunst in de openbare ruimte een dialoog aan? Een schokkende interventie is een manier om de aandacht te vragen in een al schreeuwende ruimte. Maar zet de deelnemer niet daadwerkelijk tot kritisch denken. De vraag is hoe kunst in een ruimte buiten die van het instituut ons kan aanraken en tot denken kan zetten. Een aanraking die de toeschouwer iets daadwerkelijk meegeeft en het laat reflecteren en herdefiniëren van het dagelijkse leven.

In het kunstwerk *Flag of Compassion* zijn de kernelementen het woord 'compassie' en het instrument 'de vlag'. Het begrip compassie vraagt naar persoonlijke definitie ervan en een definitie van de medemens, zonder elkaar buiten te sluiten. Hoe nodig je een ander uit in de ruimte zonder dat het in conflict raakt met waar je voor staat? De vlag roept de vragen op: waar sta je voor, wat ondersteun je? Er ontstaat frictie wanneer beide gebieden in de openbare ruimte zich willen mengen en

hun opvattingen naast elkaar willen leggen, vooral als dat misschien niet zo goed zal samenvallen. Dit is een goede vertegenwoordiging van de openbare ruimte.

De openbare ruimte is een ruimte die zichzelf telkens opnieuw creëert. Volgens Gielen is de ruimte een goed waar mogelijkheden zijn voor uitwisseling, dialoog en confrontatie. Die mogelijkheden kunnen ontstaan zolang er tussen de mensen van de openbare ruimte geen overeenkomst van mening is en de openbare ruimte gevoerd blijft worden met verhalen van het individu in de ruimte. (Gielen, 2017: 24) Zowel Gielen als Hurkmans zijn ervan overtuigd dat een kleine formalistische aanpak in de openbare ruimte van belang is. Volgens deze kleine aanpak is er een betere onthulling in interesses van een ander en kunnen de machtsstructuren vertoond worden. Hoe voer je zo'n kleine aanpak uit en creëer je tegelijkertijd de ruimte om de individuen een reactie te laten vormen? Wat geeft een individu de ruimte om iets anders uit te drukken dan hetgeen dat al aanwezig is? Zonder elkaar af te wijzen en nog steeds in uitwisseling van interesses te blijven? Volgens Hurkmans is compassie te definiëren als iets wat verder reikt dan empathie, het is een begrip dat constant in beweging is. Waarbij empathie de hand reikt en zich in de ander doet verplaatsen, zorgt compassie ervoor dat het individu in verband wordt gebracht met de ander en zich verplaatsen in een actievare houding die alsmaar door blijft gaan.

Een kunstwerk in de openbare ruimte komt ook in aanraking met de markt. Hurkmans is hier in *Flag of Compassion* voorzichtig mee omgegaan. Ze stelt dat wanneer de vlag in een vroeg stadium van het werk vertegenwoordigd wordt door een instelling, dan zal het daar onderdeel van worden en daarmee haar onafhankelijkheid verliezen. Om dat te voorkomen is volgens Hurkmans een kleine publiciteit fundamenteel en moet de vlag in aanraking komen met diverse kanten van de samenleving. Ze stelt dat voor onafhankelijkheid van het kunstwerk altijd moeten blijven gewaakt: de



vlag blijft kwetsbaar voor wat hij vertegenwoordigd. Een kunstwerk in de openbare ruimte moet duidelijk worden afgebakend. De vraag luidt hoe dingen in de openbare ruimte geen handelswaar kunnen worden. In het geval van *Flag of Compassion* wordt de vlag beschermd door een onafhankelijke organisatie en staat er patentrecht op. Ook wil Hurkmans zelf op een afstand blijven van de vlag. De kunstenaar wil voorkomen dat de vlag persoonlijk aan haar verbonden wordt en het een weergave wordt van een merk. *Flag of Compassion* hoort eigendom te zijn van iedereen en is er voor iedereen. Dat betekent dat het onvoorspelbaar blijft wat er mee gebeurt omdat iedereen de vlag op hun manier kan gebruiken. In het proces van de vlag was het belangrijk om het onderdeel te maken van de wereld. In het gebruik van de vlag zijn daarover ook afspraken, waaronder dat het nooit onderdeel mag zijn van een individu of organisatie, want dan zou het te maken statement voorgeschreven zijn. De vlag zelf is een Tabula Rasa en de drager mag het besluit maken hoe de vlag verder ingevuld kan worden, alhoewel het woord compassie een statement geeft aan de vlag, blijft de rest open voor invulling:

‘Als een instrument moet het open genoeg blijven voor welk persoon dan ook om met het instrument te kunnen identificeren. En dat is hoe je andere ideeën samenbrengt onder één ruimte.’

(Hurkmans, 2017: 29)

Voor Hurkmans is het van belang dat voor de deelnemer alles in het kunstwerk mogelijk is, om zo te zorgen dat het voort blijft bestaan. Ze is ervan overtuigd dat politieke kwesties die door de kunstenaar zelf in het kunstwerk zijn gebracht niet bevorderlijk zijn voor het ontstaan van een kritisch dialoog. De politieke kwesties zouden door het kunstwerk zelf gegenereerd moeten worden. **Het kunstwerk moet in de samenleving**

**geplaatst worden en de samenleving zou zelf de discussie moeten oproepen door middel van het kunstwerk.** Dit vraagt ook een andere houding van de deelnemer dan alleen een toeschouwer te zijn: om een discussie tot stand te laten brengen moet het in een handelende houding gezet worden. Om als deelnemer uitgedaagd te worden bij een kritisch dialoog en daarin actie te ondernemen is het volgens Hurkmans noodzakelijk een actieve deelname te hebben en de ruimte te krijgen om voor zichzelf te kunnen nadenken. Iets in de openbare ruimte vormgeven leidt tot een proces van aantreffen en discussie met onzekerheid en kwetsbaarheid.

Het is ook van belang dat het kunstwerk in de openbare ruimte door het publiek niet direct gepresenteerd of gelezen wordt als kunstwerk. Zodra dat wel gebeurt wordt het weggestopt in een hokje en dan wordt het, net zoals kunstwerken in de witte galerie ruimte, gelezen als: iets gecompliceerd en moeilijk te interpreteren. Vooral bij *Flag of Compassion* is dat onwenselijk omdat het deelnemen kan beperken en het ontstaan van een dialoog in de weg kan staan. Om van het kunstwerklabel te ontkomen moet er geen onderscheid gemaakt worden tussen het kunstwerk en de context. Een gelijkheid die ontstaat wanneer het kunstwerk als iets onherkenbaars wordt gemaakt. De gebruikelijke strategieën van de kunstwereld moeten buiten de deur blijven en het kunstwerk moet geïsoleerd worden van de maker, om zelfpromotie te voorkomen. Maar Hurkmans ziet in dat dit niet compleet te vermijden is: het werk heeft zorg nodig en moet in de gaten gehouden worden om er zeker van te zijn dat het niet stopt met functioneren.

Het neerzetten van iets in een uitgesproken ruimte heeft een tijdelijke disruptieve kwaliteit zodra het velden openlegt die zich onttrekken van de in stand gehouden status quo maar wel de rituele aanpak ervan gebruikt. In het gebied tussen de gebruikelijke rituelen en ontregeling ligt het kunstwerk, die aan de ene kant

een socialiserende werking in de cultuur heeft en aan de andere kant een open einde door iets onmeetbaars te introduceren. In *Flag of Compassion* komen beide aspecten terug. De groep deelnemers die de vlag gebruiken en invullen aan de hand van hun eigen rituelen, die op hun beurt weer verbonden zijn aan hun cultuur. En daarnaast de openbare ruimte die het verder overneemt. Ze tonen hun gebruiken aan de ander die wellicht andere visies of mogelijkheden kan bieden:

‘In onze ervaring vinden mensen de witte vlag met de golvende goudgele streep feestelijk overkomen, vaak worden deze kleuren verbonden in hun associatie verbonden met rituelen en andere religies. Deze associaties helpen om te inspireren en aan te moedigen om de vlag op te pakken in hun eigen gemeenschap. Dan worden nieuwe betekenissen mogelijk wanneer de vlag waait in het publieke domein.’  
(Hurkmans, 2017: 34)

Onduidelijkheid blijft een terugkomend begrip bij het kunstwerk in de openbare ruimte: het blijft voor omstanders lastig te lezen wat de deelnemers precies vragen met de vlag van compassie. De aanpak van de deelnemers is hierin een belangrijke factor. Vooral wanneer de vlag wordt ingezet in politieke situaties:

‘Zoals bij het Oekraïnerferendum (2016) waar stickers werden geplaatst met: ‘Stem niet ja, stem niet nee, stem compassie’. Deze stickers werden aan mensen uitgedeeld bij stembureaus en konden worden geplakt op het stembiljet. De biljetten met een sticker erop werden ongeldig verklaard, maar werden alsnog meegenomen in de telling. Voorbijgangers voelde zich geïntimideerd en aangevallen door deze handeling en aanwezigheid van de vlag, daar werkte compassie averechts.’  
(Hurkmans, 2017: 36)

De diversiteit van de groepen die de vlag kunnen gebruiken is een kracht die door de samenleving zelf aangereikt wordt. Onduidelijkheid maakt onderdeel uit van het begrip compassie. Het vraagt je geen kant te kiezen in de discussie, maar om je erover uit te spreken hoe je over het onderwerp denkt. Het is een contrast waaruit onze samenleving is opgedeeld: aan de ene kant een gemengd goed, terwijl de politiek een scheiding inbrengt van 'hen' tegen 'wij'. De openbare ruimte is een plek waar iedereen zich in begeeft en mee om moet gaan. Het kunstwerk wil de urgentie van met andere mensen omgaan benadrukken, dat zal in contradictie blijven als het systeem waarin we leven nog steeds opgedeeld is uit een wij-zij mentaliteit. Een nieuw leefsysteem wat een rijkheid aan diversiteit aanbiedt vraagt om een herindeling op politiek en sociaal vlak.

Het kunstwerk wil een groepering in beweging brengen door met een utopische gedachte te streven naar een betere horizon. Het enige wat daar voor nodig is activiteit. Volgens Hurkmans zijn mensen minder bereid om actief deel te nemen in een dialoog over hoe we de wereld kunnen vormen omdat in de huidige wereld alles al voorgeprogrammeerd is. Haar vraag die hieruit voortvloeit is hoe we elkaar opnieuw kunnen activeren en ervoor zorgen dat we hierover gaan nadenken. Hoe kunnen deze ideeën in praktijk worden toegepast om naar een rendabelere gemeenschap te gaan waarin verschillende stemmen en posities geaccepteerd zijn: naar een openbare ruimte waar een kritisch dialoog aldoor aanwezig is en bijdrage levert aan de wereld en ons gemeenschappelijke leven. Volgens Hurkmans kan *Flag of Compassion* in dit proces een toevoeging zijn. Het streeft naar kunst die niet alleen diversiteit laat zien maar dat ook daadwerkelijk in actie zet. Het laat zien dat er andere interpretaties mogelijk zijn. Tegelijkertijd zijn er tussen die verschillende interpretaties van de situatie een overeenkomst: voortbeweging. Een beweging dat ons van standpunt doet veranderen in discussies. In *Flag of Compassion* is de bereidheid voor een kwetsbare

opstelling een essentieel gedeelte: een open opstelling in een dialoog. De vlag wordt ingezet om de wereld vorm te geven en dat maakt het tegelijkertijd politiek. Een kunstvorm dat wellicht leidt tot nieuwe ideeën over diversiteit.

*Flag of Compassion* heeft verschillende inzichten gebracht over kunst in de openbare ruimte. De ruimte zelf is een ruimte ingevuld met beelden en interesses die zichzelf telkens opnieuw creëert. Kunst in de openbare ruimte kan helpen een ander perspectief te genereren op de wereld en moet de toeschouwer in een actieve houding van ontdekken zetten. Dit past het best in een ruimte waar mogelijkheden voor uitwisseling, dialoog en confrontatie goed tot stand kunnen komen. Er zijn meerdere gebieden waarin een kunstwerk in de openbare ruimte op een zowel korte als lange termijn mee in aanraking komt. Zo kan het ongewenst verbonden worden met de markt en moet het kunstwerk duidelijk afgebakend worden wil het voorkomen handelswaar te worden of organisaties te representeren. Wat fundamenteel is, is dat het kunstwerk in de openbare ruimte geaard moet zijn met de samenleving om een discussie in die samenleving op te roepen. Er zijn ook meerdere keuzes die door de kunstenaar over het kunstwerk te maken zijn. Het kan zijn voordelen hebben voor het kunstwerk om wel of niet als kunstwerk gelezen te worden, daar moet rekening mee gehouden worden in de presentatie. In de vorm van een onopvallendheid of de methodes van de kunstwereld toe te passen. Ook kan de kunstenaar ervoor kiezen zich te distantiëren van het werk. Dit kan voordelig uitwerken om een kritisch dialoog in de samenleving zelf te laten opleven, de aanwezigheid van de kunstenaar kan dit verstoren. De tijdelijkheid of permanentie van het kunstwerk is ook van belang: zoals eerder genoemd is de openbare ruimte een ruimte die constant in beweging is en betekent dat het kunstwerk daarin mee zal moeten bewegen. Het kunstwerk vraagt een zorg vanuit de kunstenaar wil het in stand gehouden worden. Vanaf

de onthulling van het kunstwerk is het belangrijk om het constant te voeden met meningsverschillen van de samenleving en verhalen van individuen om een discussie aan te zetten. Het neerzetten van iets in een uitgesproken ruimte heeft een tijdelijke disruptieve kwaliteit zodra het velden openlegt die zich onttrekken van de in stand gehouden status quo maar wel de rituele aanpak ervan gebruikt. In het gebied tussen de gebruikelijke rituelen en ontregeling ligt het kunstwerk, die aan de ene kant een socialiserende werking in de cultuur heeft en aan de andere kant een open einde door iets onmeetbaars te introduceren.











MEN MAG NIET LACHEN



NIET ETEN



NIET DRINKEN





NIET LIGGEN



NIET SLAPEN



MEN MAG NIET ZIEK WORDEN



NIET BOOS WORDEN





NIET ZINGEN



NIET DANSEN



GEEN SEKS HEBBEN



HET INSTITUUT  
Tino Sehgal





In dit onderzoek omvat het begrip het instituut de ruimtes van musea, galeries en beurzen. Deze hebben, in tegenstelling tot de openbare ruimte, de modernistische vorm van witte muren en een zeer gecontroleerde context. De institutionele ruimtes hebben uitsluitend het doel om kunst te presenteren. Die ruimtes worden veelal vormgegeven als een ruimte van vier witte muren; de White Cube. Het is een ruimte die geïsoleerd is van de openbare ruimte en waar het publiek naar toe gaat om een kunstobject te aanschouwen. Deze ruimtes bieden een gelegenheid om in alle rust naar het werk te kijken, zonder enige afleiding of onderwerpen die niet van toepassing zijn. Zo ontstaat een focus op het kunstwerk die door de afgelopen eeuw heen als noodzakelijk werd gesteld om zo de verschillende lagen van een kunstwerk te kunnen interpreteren als toeschouwer. De White Cube maakt van kunst een beleving die voor een kleiner publiek bestemd is, die daadwerkelijk geïnteresseerd zijn in het bekijken van kunst. Het werk gaat aan het grote, wellicht nietsvermoedende, publiek voorbij. In de beeldende kunst wordt de Institutionele ruimte vaak als tegenpool van de openbare ruimte gezien. Bij het bekijken van een werk in een institutionele ruimte is men bewust van een mentale drempel die vanaf het betreden van de ruimte merkbaar is. Die drempel beïnvloedt ons kijken. In dit deel van het onderzoek wordt het Instituut in kaart gebracht doormiddel van Brian O'Doherty. Vervolgens wordt daarin kunstenaar Marcel Duchamp behandeld die op een zichtbare wijze de institutionele ruimte in zijn kunstwerk betreft. Vervolgens wordt deze methode verder vastgelegd met de werken van kunstenaar Tino Sehgal, die op zijn beurt de institutionele ruimte inzet om de kijker te betrekken in het vormen van zijn werk. Daarna wordt er benoemd wat de voor- en nadelen kunnen zijn van een kunstwerk binnen het instituut.

Kunstkriticus Brian O'Doherty (1928, Ballaghaderreen) schrijft in zijn boek *Inside the White Cube* over de wetten van de witte muren van de

galerieruimte. Zijn onderzoek over de galerieruimte helpt in dit onderzoek een goede weergave te geven van de institutionele ruimte. O'Doherty schreef *Inside the White Cube* midden jaren zeventig. Dit is in de periode waarin conceptuele kunst en dematerialisatie in volle opmars was en hij wellicht als één van de eerste deze presentatieruimtes onderzocht. De vragen die hij hierin stelt zijn wat de zéér gecontroleerde context doet met het kunstwerk, wat het doet met de toeschouwer en hoe de context het kunstwerk zodanig beïnvloedt dat het uiteindelijk het kunstwerk zelf wordt. 'In zijn onderzoek veronderstelt hij dat de modernistische galerieruimte een ruimte is die net zo rigoureuus is als die in middeleeuwse kerken. De ruimte geeft een geslotenheid van de buitenwereld, zodat die er met geen enkele manier binnen kan treden. De ramen zijn afgedekt, de muren zijn wit geverfd en het plafond wordt een bron van licht door middel van tl-buizen. Hij beweert dat dit de methodes zijn om kunst de vrijheid te geven en haar eigen leven te laten vormen.' (McEvilly,1986:7) 'Het doel van zo'n opstelling is niet anders dan die van de religieuze bouwwerken: de kunstwerken worden, net zoals religieuze waarheden, vertoond als onaangeraakt door tijd en wisselvalligheden.' Zo stelt hij dat het de indruk geeft om buiten de tijd waarin we leven te vallen, of zelfs daarboven te leven. De ruimte geeft een verzekering van een goede investering. 'Kunst komt voor in een weergave van de eeuwigheid (...) Deze eeuwigheid geeft een aangrenzende status; men moet al gestorven zijn om er te willen zijn.' O'Doherty focust zich op hoe het bouwen van een kamer van eeuwige weergave tot stand is gekomen en koppelt dit aan de religieuze geschiedenis. Dit fenomeen gaat ver terug tot in de oud Egyptische grafkamers, maar is ook vergelijkbaar met de Palaeolithische geschilderde grotten van de Magadaleense en de Aurignaciaanse tijdperken in Frankrijk en Spanje. Hier werden grotschilderingen gevonden in een bewust afgezette ruimte die voor de buitenwereld moeilijk te betreden waren, zoals de

meeste vondsten van grotschilderingen waren ze niet naast de ingang van de grot geschilderd en vergde het veeleisend klim- en klauterwerk om ze te bereiken. Deze inrichting van rituele ruimtes hadden als doel om op mythische wijze de hemel en aarde aan elkaar te verbinden en waren bestemd voor degene die spirituele interesses hadden. Aangezien deze ruimtes een metafysisch rijk waren moesten ze afgeschermd worden om op die manier beschermd te worden voor verschijningen van verandering en tijd. De constructie van een onveranderlijke ruimte waar de effecten van verandering in ieder geval verborgen of vermomd zijn is om onveranderlijkheid naar de 'werkelijke', 'niet-rituele' wereld te promoten. Om op deze wijze een verschijning van eeuwigheid te verspreiden over de sociale waarden en de status quo. Wat ook gebeurt met de artistieke waarden: 'De eeuwigheid gesuggereerd in onze expositieruimtes is dat van ons artistieke nageslacht, van onsterfelijke schoonheid, of het meesterwerk. Maar uiteindelijk gaat het om een zekere gevoeligheid, (..) die verheerlijkt wordt. Bij het bekrachtigen van een zekere gevoeligheid wordt er gesuggereerd dat de *White Cube* een bepaalde klasse of groep aanspreekt die zo'n gevoeligheid deelt. Zo is het een plek waar deze klasse of groep elkaar kunnen ontmoeten. Maar tegelijkertijd wordt hierdoor de sociale variatie uitgesloten en een eenzijdige werkelijkheid geprojecteerd.' (McEvelly, 1986:9)

Vervolgens vertelt O'Doherty zijn bevindingen over de menselijke zelfheid die betrokken wordt in het institutionaliseren van de *White Cube*. In dit gedeelte omschrijft hij hoe de kijk van de bezoekers van het instituut op de kunstwerken door de ruimte beïnvloed wordt. 'de aanwezigheid vóór het kunstwerk,' schrijft hij, 'Wat betekent dat wij onszelf afwezig houden in het voordeel van het Oog en de Toeschouwer.' (McEvelly,1986:9) Met het Oog doelt O'Doherty op de losgemaakte ruimte die zich exclusief richt op formele visuele middelen, oftewel de presenteerruimte. 'De Toeschouwer is de verzwakte 'ik' met een uitgewist leven

waaruit het Oog is voortgekomen en in de tussentijd niets doet. Zodra we de White Cube betreden zijn het Oog en de Toeschouwer alles wat is overgebleven voor een glimp van vervangen eeuwigheid die de White Cube te bieden heeft. Hiervoor geven we onze menselijkheid op en worden we de kartonnen Toeschouwer met het autonome Oog. In het belang van de intensiteit van de losse en autonome activiteit van het Oog accepteren we een gereduceerd niveau van leven en van het 'ik'.

**Zoals men in kerken doet, gebeurt dat ook in de klassieke modernistische galeries: men mag niet lachen, eten, drinken, liggen, of slapen; men wordt niet ziek, boos, zingt niet, danst niet, of heeft geen seks. Aangezien de White Cube de mythe promoot dat we daar wezenlijk zijn als spirituele wezens.**

' (McEvilly,1986:10) Een opmerkelijke eis wat meestal teruggezien wordt in religieuze heiligdommen.

O'Doherty legt in zijn onderzoek verder uit hoe deze ontwikkeling binnen de visuele kunsten heeft plaatsgevonden. Dit onderbouwt hij aan de hand van traditionele ontwikkelingen uit de schilderkunst en verschillende kunststromingen. Vervolgens maakt hij een omleiding in zijn onderzoek en belicht hij de ontwikkelingen vanaf een andere invalshoek: de anti-formalistische tradities, vertegenwoordigt door Duchamp's installaties *1200 Coal Bags* (1938) en *Mile of String* (1942). Hierin werd voorgoed uit de traditionele schilderijlijst gestapt en de galerie zelf het primaire werkmateriaal gemaakt en werd gewijzigd door kunst. Dit is vrijwel voor het eerst dat een kunstwerk de dialoog aangaat met de galerieruimte zelf.

'De *White Cube* was een overgangsapparaat dat pogingen waagde om het verleden en de toekomst tegelijkertijd te verbleken door transcendentale methodes die het heden en macht aantrekken. Het probleem van transcendentale principes, stelt O'Doherty, is dat ze per definitie spreken van een andere wereld, in ieder geval niet deze wereld. Het is deze andere wereld of de toegang ervan die de *White Cube*

vertegenwoordigd. Het is zoals Plato's allegorie van de grot, waarin verwezen wordt naar een metafysisch rijk waar gedaantes losgekoppeld zijn van het leven en de menselijke ervaring hier beneden. Het is weinig verkend hoe Platonische kenmerken verbonden zijn aan modernistische gedachtegangen. (...) De *White Cube* vertegenwoordigt de zuivere lichtbron in de Platonische mythe waarmee de schimmen worden afgebeeld. De ultieme betekenis van de *White Cube* is volgens O'Doherty ook het wegwissen van het leven met een transcendentale ambitie vermomd en omgezet in specifieke sociale doelen. ' (McEvelley,1986:12)



Afb. 2  
Marcel Duchamp – 1200  
Coal Bags, Installatie, Galerie  
Beaux-Arts, Parijs, 1938

In de eerdere theorie van O'Doherty wordt de installatie *1200 Coal Bags* van Duchamp genoemd. Waar Duchamp's installaties de galerieruimte zelf gebruiken als primair werkmateriaal en de institutionele ruimte in het werk betreft. In het boek *Tino Sehgal: Art as Immaterial Commodity* schrijft kunsthistoricus Jessica van den Brand over de 'constructed situations' van kunstenaar Tino Sehgal. Deze term wordt onderbouwd met een citaat van Duchamp uit 1957:

'Al met al, is de creatieve daar niet alleen uitgevoerd door de kunstenaar zelf: de toeschouwer brengt het werk in contact met de externe wereld door middel van kwalificatie met ontcijfering en interpretatie. Dit brengt een bijdrage aan de creatieve daad.'  
(Duchamp, 2015:2)

Dit citaat onderstreept nog duidelijker de omschakeling naar anti-formalisme: de kunstenaar betreft de ruimte en de toeschouwer in het kunstwerk en ziet daar een relevantie ervan in. Duchamp legt voor dat de kijker het kunstwerk interpreteert samen met de relatie die de kijker heeft met het instituut. Verder wordt in dit onderzoek gedeelte van het instituut aandacht besteedt aan deze benadering van het kunstwerk in relatie met de toeschouwer en de institutionele ruimte. Het onderzoek wordt toegespitst op de kunstenaarspraktijk van Tino Sehgal. Zijn werk brengt de toeschouwer in een opmerkelijke relatie en betreft daarin tegelijkertijd de institutionele ruimte.

Beeldend kunstenaar Tino Sehgal (1976, Londen) maakt in zijn praktijk de onzichtbare regels van het instituut zichtbaar door ze te betrekken in het werk. Dit doet hij door middel van dans, zang, spraak en interactie met de toeschouwer. Zijn kunstwerken zijn immaterieel en hij noemt ze geen performances of theater maar 'constructed situations' of hedendaagse beeldende kunst. De werken zijn live en de hele dag

door aanwezig in de institutionele ruimte waar het uitgevoerd wordt. In het nu-moment, voorbij is voorbij. Sehgal is ervan overtuigd dat een kunstwerk dan pas daadwerkelijk kan plaatsvinden. Er bestaat vrijwel geen documentatie over de werken, die worden alleen verspreid door verhalen van het publiek dat aanwezig was. Het is ook verboden foto's of video's te maken van zijn werk, die worden door zijn manager van het internet afgehaald. Zijn werk is radicaal gedematerialiseerd. Het publiek speelt een belangrijke rol in de situaties: zonder hun bezoek is er geen reactie. Tijdens de situatie zelf is er ruimte voor het publiek om deel te nemen aan zijn situatie. De situatie bevindt zich altijd midden in de tentoonstellingszaal. Die aanwezigheid van de situatie in de zaal is volgens Sehgal belangrijk; de aanwezigheid moet namelijk gelijk zijn als die van de tentoongestelde sculpturen en schilderijen. Het werk van Sehgal bestaat uit een groep door hem geselecteerde mensen, de toeschouwer is er van bewust dat deze mensen met een activiteit bezig zijn en iets neerzetten in de ruimte. Omdat het werk bestaat uit een groep mensen die zich ook niet op fysieke wijze ergens mee onderscheiden van de toeschouwer, lijkt het dat de groep zich elk moment zijn blik kan werpen op de toeschouwer. Hier ligt een potentie in Sehgal's werk die dan ook intensief verkent wordt binnen zijn werk. Dit heeft veel invloed op de toeschouwer: die elk moment uit haar passieve houding gesleurd kan worden en ineens een deelnemer zou kunnen worden van de situatie.

De activiteiten van de mensen die het werk uitvoeren ontstaat vanuit ingesproken instructies en specifieke uitvoeringen. Maar de werken kunnen nonchalant en improviserend overkomen, terwijl dat niet het geval is. 'In Sehgal's 'constructed situations' krijgt de toeschouwer de verantwoordelijkheid om het kunstwerk mee te vormen en uiteindelijk bij te dragen aan de realisatie ervan. Het kunstwerk vraagt de toeschouwer wat ze ervan vinden, maar nog belangrijker, het creëert het kunstwerk een bewustzijn van de toeschouwer z'n

eigen vertegenwoordiging.’ (van den Brand, 2015:3) Zoals Sehgal zelf stelt: ‘Wanneer je mijn werk betreedt, bouw je het ook op.’ (Strickland, 2015:3) Volgens Sehgal heeft het woord situatie aantrekkelijke associaties voor mensen die in een activiteit betrokken worden. Al is dat in een situatie soms niet helemaal mogelijk om een openheid te creëren. Volgens Sehgal komen situaties meestal voort uit overeenkomsten. In een situatie is er sprake van een verhouding tussen macht. Sehgal streeft ernaar die verhouding van macht zo gelijk mogelijk te maken tussen de interpreterende en de kijker. Door de kijker zoveel mogelijk zeggenschap te geven in het vormen van het werk. In een museum, waar materiele objecten een heilige status hebben, wil hij die objecten vervangen voor een menselijke ontmoeting. De bezoeker krijgt de keuze hoe, en om wel of niet met het werk om te gaan. Dat kan al simpelweg door een reactie te geven, alleen zullen ze nooit dezelfde positie verwerven als die van de spelers aangezien het een opgezette, ‘gescripte’ situatie blijft.

‘De bezoekers zijn cruciaal voor het werk en bezitten een oprichtende kracht, zonder hun reactie kan de kern van het werk niet plaatsvinden. Als er geen reactie komt vanuit de bezoeker, zal het werk niet voorbij het script van de interpreterende gaan.’ (van den Brand, 2015: 4) Het werk moet een manier van reflecteren worden, zoals Sehgal zelf stelt: ‘normaal gesproken wanneer je een expositie bezoekt wordt je geconfronteerd met iets (...) dit object (...) representeert een specifieke tijdsgeest of cultuur waarvan onze maatschappij ervan overtuigd is dat deze het waard is om te conserveren. In mijn geval (...) vraagt het werk aan de bezoeker “wat denk jij?”.’ (van den Brand, 2015: 5)

Toch blijft er bij Sehgal nog de vraag waarom zijn werk alleen in een geïnstitutionaliseerde ruimte plaats zou moeten vinden. Een tegenstrijdigheid aangezien hij het kunstobject erin laat slagen een ding te zijn terwijl het zijn eigen status ontkent. ‘Sehgal stelt dat het institutionele frame hem het juiste discours voorziet van zijn voorkeur. En de discrepantie van de



spelers z'n activiteiten. Hierdoor stelt hij dat het zijn werk meer kracht geeft. Alleen in het museum ziet hij de mogelijkheden om haar traditionele functie als bewaarplaats voor materiele objecten uit te dagen en iets nieuws in te brengen. Ook voorziet dit institutionele frame van een bekendheid vanuit de kijker met een set van kunsthistorische referenties, waarop zijn situaties gebaseerd zijn.' (van den Brand, 2015: 11)

Wanneer het werk in een institutionele context gepresenteerd wordt zou het voordeel kunnen zijn dat er een verwachting van het kunstwerk ontstaat en daarmee gespeeld kan worden. Ook kan de relatie tussen het werk en de toeschouwer veranderen wanneer er om een ander gedrag van de toeschouwer wordt gevraagd. Hier ontstaat een actievere vorm van kijken en kan het zelfs het leven terugbrengen in de ruimte. Het nadeel zou kunnen zijn dat het publiek nog steeds die van de institutionele ruimte is: een relatief klein publiek dat al geïnteresseerd is in kunst. Daardoor zal de aanraking met het kunstwerk niet willekeurig zijn en blijft de diversiteit van de toeschouwers ook klein.







MEN MAG LACHEN WANNEER DAT KAN

ETEN ALS DAT NODIG IS

DRINKEN WANNEER HET MAG

LIGGEN ALS DAT KAN

SLAPEN ALS HET MOET



MEN MAG ZIEK ZIJN

BOOS ZIJN

ZINGEN ALS HET MOET

DANSEN ALS DAT NODIG IS

SEKS HEBBEN ALS DAT KAN





DE TUSSENRUIMTE  
Thomas Hirschhorn



In het laatste onderdeel van het onderzoek wordt er gericht op de tussenruimte. Een ruimte die buiten het kader van de openbare ruimte en het instituut valt en beter in kaart zal worden gebracht. In het eerste gedeelte is er geprobeerd de tussenruimte zo inzichtelijk mogelijk te maken door in kader te brengen waar zo'n tussenruimte ontstaat, hoe die eruit ziet en wat de beleving of ervaring is van de toeschouwer. Eerst wordt er omschreven wat er precies gebeurt bij het ontstaan van een nieuwe tussenruimte in een al aanwezige ruimte. Dit wordt gedaan aan de hand van de bevindingen van kunsthistoricus Rogier Brom. Daarna wordt de tussenruimte verder uitgewerkt aan de hand van het project *The Bijlmer-Spinoza Festival* (2009) van beeldend kunstenaar Thomas Hirschhorn (1957, Bern), waar bekeken kan worden wat de ervaringen zijn van het werk en wat er in zo'n tussenruimte voor het kunstwerk te halen valt, wat dat in het instituut of openbare ruimte niet mogelijk is. Vervolgens wordt er aan de hand van de Relationele Esthetiek van kunstcriticus Claire Bishop de positie van de toeschouwer in de tussenruimte omschreven.

In kunst bestaat er een tussenruimte, een ruimte waarin het kunstwerk op een andere manier aanwezig is. Een ruimte waarin een keuze door de kijker wordt gemaakt om die te betreden. Het publiek ondergaat een drempel maar merkt niet het gezette kader van regels zoals in het instituut op - een stille aanwezigheid van de ruimte. Blijft het voor de toeschouwer belangrijk om een keuze te maken om een relatie aan te gaan met het tussenruimte? Kan de tussenruimte niet ontstaan bij de toevallige voorbijganger? Zoals Rogier Brom schrijft in het boek *Being Public* (2017) over The Turbine Hall in het Tate Modern: 'De hal blijft uitnodigend voor grote groepen om vrijblijvend een kijkje te nemen en nodigt uit naar de collectie van het museum. Er is geen ticket nodig om de ruimte te betreden waardoor het blijft functioneren als een publiek domein van de stad. Ondanks dat de openbare toegankelijkheid blijft is de ruimte nog steeds

een merkbaar onderdeel van het museum: men kan hier nog steeds binnenlopen met de verwachting kunst te kunnen ervaren maar de regels van het museum blijven bijna volledig uit.' De regels blijven pas uit zodra het publiek de regels van de heersende instantie niet toepast. Die regels moeten precies zo afgesteld zijn zodat de omstanders geen omstanders blijven en in het geheel betrokken worden. Regels die vanaf het eerste moment duidelijk moeten worden wanneer de bezoeker haar eerste blik op het werk of de situatie werpt. De keuze van de toeschouwer is niet belangrijk voor de relatie met het kunstwerk, om een relatie aan te kunnen gaan met het werk moeten de regels duidelijk afgebakend zijn.

Terug naar het voorbeeld voor de tussenruimte; Thomas Hirschhorn organiseert op grote schaal sociale projecten in de vorm van een monument die als een soort 'ode' is aan een filosoof (in het geval van *The Bijlmer-Spinoza Festival* is dat, zoals de titel al doet vermoeden: Spinoza). Dit festival realiseert hij met behulp van inzetende bewoners die vrijwel naast de locatie van het monument wonen, deze locaties zijn vaak buitenwijken en randen van de stad. In zijn werken poogt hij een publiek te creëren waar lokale en regelmatig terugkerende bewoners deel van uitmaken. Dit publiek heeft hij liever dan een algemeen publiek van kunstfanaten. (Hirschhorn, 2012: 264) Hierin kaart hij een verdeling aan die in zijn project *The Bijlmer-Spinoza Festival* goed tot zijn recht komt. Claire Bishop schrijft in haar boek *Artificial Hells* (2012) uitvoerig over dit project. Hoewel de misleidende titel van het werk doet vermoeden dat het om een groot festival gaat, was het meer een plek voor het faciliteren van activiteiten en dagelijkse lezingen. Dit vond allemaal plaats in een gigantisch sculptuur in de vorm van een boek (een verwijzing naar Spinoza's *Ethica*) die gedecoreerd was met vlaggetjes en omlijst door de omringende woontorenblokken. Verder was er een prikbord, een stapel gratis kranten. zodra het bouwwerk werd betreden



Afb. 3  
Thomas Hirschhorn, *The  
Bijlmer-Spinoza Festival*, 2009,  
*overview*



Afb. 4  
Thomas Hirschhorn, *The  
Bijlmer-Spinoza Festival*, 2009,  
*Child's Play*

kwam men langs een bar (zonder vergunning), de rest van de installatie werd opgedeeld in verschillende ruimtes wat meeliep in de vorm van het opengeslagen boek. De pagina's ervan waren de muren en zo was er een bibliotheek met boeken over Spinoza, een krantenpost, een archiefweergave over de geschiedenis van de Bijlmer, een internetkamer en een werkkamer voor de ambassadeur: een kunsthistoricus die in residentie was. Deze ruimtes werden uiteindelijk overstemd door de georganiseerde activiteiten. Elke dag volgde hetzelfde schema: om 16:30 was er een *Child's Play*, een workshop waar kinderen klassieke performances uit de jaren zeventig opvoerden. Om 17:30 volgde er een lezing van filosoof Marcus Steinweg en om 19:00 volgde er een toneelstuk geschreven door Steinweg, geregisseerd door Thomas Hirschhorn en opgevoerd door lokale bewoners. Een ervaring van Bishop:

‘Op de eerste dag dat ik aankwam, waren er volwassenen aan het kletsen, ze dronken en rookten wiet terwijl de kinderen (tussen de zes en twaalf jaar oud) zichzelf opslurpten in de *Child's Play* workshop, waar ze herhaaldelijk het woord ‘Abramovic’ riepen en voortdurend gilden. Na de workshop hingen de kinderen wat rond op verschillende fitnessapparatuur terwijl Steinweg zijn dagelijkse lezing gaf: ronddolend en groot geïmproviseerd in het Engels. Naar een publiek van tien man zittend in een plastic tuinstoel. Het onderwerp was: bestaat autonomie?. Niemand van ons maakte notities maar dat leek prima aangezien Steinweg niet echt een betoog leverde. Het was meer een stroom van filosofisch bewustzijn. Het meest amuserende van de lezing waren de rondrennende kinderen bij de fitnessapparatuur en de algemene activiteiten bij de bar terwijl Steinweg ernstig

verder kabbelde. Het contrasterende, bij elkaar geplaatste tafereel leek veel scherper en betekenisvoller dan de academische inhoud van de lezing. (...) Later begreep ik dat de functie van de lezing niet een informatie overdracht was, maar een poging tot het maken van een gedeelde ervaring die verschillende sectoren van de samenleving samenbracht. Het was niet nodig de inhoud te volgen, je hoefde jezelf alleen over te geven aan de stille meditatieve ruimte, een tijd om te peinen over wat er maar ook in je opkomt.' (Bishop, 2012: 261)

Hirschhorn creëert in zijn werk nieuwe relaties die de nadruk leggen op dialoog en onderhandeling. Maar weet op een manier deze twee waarden in het werk te betrekken en in balans te houden, zonder dat deze twee waarden afdoen aan de inhoud van het werk. Hirschhorn veronderstelt dat hij niet geïnteresseerd is in labels van 'participatie', 'gemeenschapskunst' of 'relationele esthetiek' over zijn werk. Zijn aanpak om in de openbare ruimte een nieuwe ruimte neer te zetten ziet hij meer als 'aanwezigheid' en 'productie'. Zoals hij zelf stelt:

Ik wil een alternatief uitwerken van het luie, waardeloze en 'democratisch' en demagogische term: 'participatie'. Ik ben niet voor participatiekunst, het is zo stom want elk oud schilderij maakt je meer 'participerend' dan 'participatiekunst' vandaag de dag, want het eerste van alle werkelijke participatie is de participatie van het denken! Participatie is slechts nog een woord voor 'consumptie'! (Hirschhorn, 2012: 264)

In *The Bijlmer-Spinoza Festival* werden diverse soorten publiek tegelijkertijd geadresseerd als gelijken:

de bezoekers en tevens kunstfanaten van de *Straat van Sculpturen* expositie en de lokale bewoners. Zijn project veroorzaakte een onvoorspelbare sociale mix dat werd gegrepen door z'n eigenaardige Spinoza. De performances en installaties geven een beleving van ongemak en onbehagen. Ze geven een andere benadering van wat je van een saamhorigheidsgevoel doet verwachten. Het werk benadrukt vooral de onmogelijkheid van het creëren van een gemeenschap en wil de spanning tussen de kijkers, deelnemers en de locatie (context) oproepen. Een gedeelte van deze spanning komt op integere wijze tot stand door samenwerkingen aan te gaan met medewerkers van diverse economische en politieke achtergronden. Wat op zijn beurt de hedendaagse kunst uitdaagt om een domein te worden dat andere sociale en politieke structuren omhelst.

In Hirschhorn's praktijk vindt er ook nog een andere spanning plaats; de manier waarop hij zijn projecten uitvoert. Zijn bouwwerken in de vorm van een monument, paviljoen of altaar verwijzen naar sculpturale tradities uit de beeldende kunst. Ze zijn op een goedkope, vergankelijke manier gerealiseerd en beperkt houdbaar: mede door het gebruik van karton, bruin plakband en aluminiumfolie en geplaatst in een context van de openbare ruimte, waardoor het blootgesteld kan worden aan vandalisme of diefstal. Hirschhorn gelooft erin dat het gebruik van materialen die niet intimideren, verleiden of domineren een belangrijke keuze is voor de context. Hirschhorn vraagt een toewijding van interactieve deelname, maar niet in een letterlijke vorm. Hij wil zichzelf verbinden op een zodanig niveau dat de toeschouwers deel kunnen nemen en betrokken worden, maar niet als deelnemer in het proces zelf. Hierdoor richt hij een duidelijk kader op.

Bij de tussenruimte wordt de toeschouwer gevraagd een andere positie in te nemen dan kijken. Hierin is de relatie met de context belangrijk. In het artikel *Antagonism and Relational Aesthetics* van Claire Bishop



schrijft zij over het rijk van de menselijke interacties en zijn sociale context verwerkt in de hedendaagse kunst. Bij relationele kunstwerken is het belangrijk wat de deler en de ontvanger met elkaar delen: een collectieve samenhang. In de ruimte worden de toeschouwers middelen aangereikt om zelf een gemeenschap te creëren, hoe tijdelijk of utopisch dit ook mag klinken. Het inzetten van een kleine aanpak of ingreep, niet vanuit utopisch vooruitkijken maar naar een ingreep in het nu-moment. Het uitvinden van mogelijke relaties met onze burens in plaats van een poging te wagen naar een 'betere' toekomst. Deze gedachte is een fundament voor de tussenruimte. Hirschhorn's project vertegenwoordigt een belangrijke verschuiving in de manier hoe hedendaagse kunst haar toeschouwer positioneert. In de relationele esthetiek, waar Hirschhorn's projecten deel van uitmaken, is het de gedachte dat kunst niet een bevoorrecht en onafhankelijk gebied moet zijn, maar zich met het 'leven' moet mengen.

Volgens Hirschhorn wordt kunst tegenwoordig in het dagelijks leven teveel ondergebracht als 'hobby', 'entertainment' of 'bedrijf'. Kunstenaars zoals hem verdedigen de autonomie van de artistieke activiteit. Een gevolg daarvan is dat Hirschhorn's werk een open einde heeft die zelfs door de toeschouwer niet ingevuld hoeft te worden, dit is een bewuste keuze aangezien zijn werk de nadruk legt op hoe het werk met behulp van anderen tot stand komt.







## CONCLUSIE



In dit onderzoek werd er gekeken naar hoe kunstenaars gewerkt hebben met de verschillende contexten en hoe ze die uiteindelijk in hun werk betrokken hebben. Het begon met de openbare ruimte waar Rini Hurkmans met *Flag of Compassion* een discussie wilde oproepen om op die manier de openbare ruimte terug te geven aan de mensen. Zo kon er nagedacht worden om de openbare ruimte opnieuw vorm te geven. Vervolgens lag de focus op het instituut; daar zijn de institutionele ruimte en haar regels in kaart gebracht. Tino Sehgal gebruikt die context om in zijn werk een onvoorspelbaarheid te creëren waarin de toeschouwer op een actievere manier naar een werk kijkt en zelfs, binnen het script van het werk, er onderdeel van uit kan maken. Hij stelt zo dat de reactie van de toeschouwer het werk vormt, als die uitblijft komt er uiteindelijk geen kunstwerk tot stand. In het laatste deel is er geprobeerd de tussenruimte daadwerkelijk vorm te geven. Hier is het project *The Bijlmer-Spinoza Festival* van Thomas Hirschhorn een voorbeeld geweest waar hij in de openbare ruimte een monument met georganiseerde activiteiten neerzette, waardoor de bezoekers het werk op verschillende lagen konden beleven.

In dit onderzoek werd verwacht dat Hirschhorn's project het dichtst tegen de tussenruimte lag die poogde gedefinieerd te worden. Bij het naast elkaar leggen van Hirschhorn's *The Bijlmer-Spinoza Festival* naast de *Flag of Compassion* is er te zien dat ze beiden in de openbare ruimte opgezet zijn, beiden een actievere positie vragen van de deelnemer waar het gaat om het aanzetten van het voor zichzelf denken. Waarom zou het betekenen dat het werk van Hurkmans zich bevindt in de openbare ruimte en het project van Hirschhorn in de tussenruimte? Is het wellicht mogelijk dat beide kunstenaars met hun werk de openbare ruimte op een andere manier definiëren? Waar bij Hurkmans initiatiefnemers de vlag kunnen kopen en een vrije interpretatie ervan wordt aangeboden met wat ze in

de openbare ruimte gaan doen. De initiatiefnemers zijn op de hoogte van het werk. Ze pogen daarmee in de ruimte zelf mensen die nog niet bekend zijn met het werk te betrekken die op toevallige wijze met het werk in aanraking komen, om zo een discussie op te starten. Verder maakte *Flag of Compassion* in 2008 deel uit van de tentoonstelling *Grandeur* in park Sonsbeek waar een kunstpubliek op af kwam. *The Bijlmer-Spinoza Festival* bevond zich in een soortgelijke situatie: Naast bewoners kwamen er ook kunstfanaten voor de tentoonstelling *Straat van Sculpturen*. Het publiek had een bepaalde noodzaak om een relatie aan te gaan met het project, ook hebben ze de afweging gemaakt om een relatie aan te gaan met het werk voordat ze met het werk zelf in aanraking kwamen. Ook bij het werk van Hirschhorn is de toevallige voorbijganger in de openbare ruimte niet compleet uit te sluiten: er zullen altijd bewoners zijn die niet op de hoogte zijn. In de openbare ruimte is er niet altijd sprake van een gemaakte keuze. Het antwoord van de tussenruimte ligt niet in de definitie van de openbare ruimte. Waar zit de tussenruimte dan wel? Als er verder verdiept wordt in het werk van Hirschhorn is er te zien dat hij een paviljoen heeft gerealiseerd, een ruimte die geen tentoonstellingsruimte is in de klassieke zin, maar ook niet helemaal een openbare ruimte is. Omdat hij de regels ervan heeft vastgesteld. Hij geeft het werk net zoals Sehgal niet volledig over aan de toeschouwer. Hurkmans maakt in *Flag of Compassion* keuzes door met sommige organisaties wel of niet in zee te gaan. Dit zijn meer plekken dan regels, een context waar het werk in zal bevinden. De organisatie kan binnen die context zijn eigen regels opstellen over hoe de vlag ingezet kan worden.

Als deze bevindingen mee genomen worden in het vormgeven van de tussenruimte is er te concluderen dat de tussenruimte verder van het instituut af ligt en dichter tegen de openbare ruimte. Dit zou kunnen betekenen dat de tussenruimte alleen kan ontstaan vanuit de openbare ruimte. De tussenruimte zit in de



context en in de relatie die het met het publiek aangaat. Het kunstwerk in de tussenruimte heeft een disruptieve, distantiërende waarde. Dit kan alleen ontstaan zodra het werk zelf een relatie heeft met de context. Om een tussenruimte te creëren moet de kunstenaar in het werk zodanig de regels bepalen dat het publiek niet de vrije omgang heeft in het werk. De door de kunstenaar opgestelde regels zijn nodig om een relatie met de ruimte en het publiek te creëren. Het kunstwerk moet socialiserend werken om een misleidende gelijkheid te laten ontstaan in de relatie tussen de toeschouwer en het kunstwerk. Het moet de logica van de openbare ruimte verstoren en functioneren als een fundament om nieuwe verbindingen te creëren.







## BRONVERMELDING



- Hurkmans, Rini & Gielen, Pascal (2017) *Compassion: A paradox in art and society. Reconsider, Reformulate, Reinvent: A dialogue about life, Art, and Politics*, Amsterdam: Valiz
- Bishop, Claire (2004) '*Antagonism and Relational Aesthetics*' in *October Magazine*, Nr. 110 Fall 2004, 51-76
- Boomgaard, Jeroen & Brom, Rogier (2017) *Being Public*, Valiz:Amsterdam
- Bishop, Claire (2012) *Artificial Hells*, Verso: Londen
- O'Doherty, Brian (1986) *Inside the White Cube: The Ideology of the Gallery Space*, The Lapris Press: San Francisco
- Brand, Jessica, van den (2015) *Tino Sehgal: Art as immaterial commodity*, LAP LAMBERT: Saarbrücken

Afbeeldingen:

Afb. 1

<http://www.rinihurkmans.com/objects%20sculptures%20installation/flagofcompassioa.html>

Afb. 2

<http://www.tate.org.uk/research/publications/tate-papers/22/duchamp-childhood-work-and-play-the-vernissage-for-first-papers-of-surrealism-new-york-1942>

Afb. 3+4

<http://blog.despinoza.nl/log/bijlmer-spinoza-festival-openingsfotos.html>







