

**ily cere-
cahier**

**politiek van de installatie
boris groys**

ily cere- cahier 22
a part of:

**Logica van
de verzameling
*Boris Groys***

octavo

Politiek van de installatie

Het gebied van de kunst wordt tegenwoordig vaak met de kunstmarkt gelijkgesteld, en het kunstwerk wordt in de eerste plaats met handelswaar vereenzelvigd. Dat de kunst binnen de context van de kunstmarkt functioneert en dat ieder kunstwerk een waar is, lijdt geen twijfel. Kunst wordt echter ook gemaakt en tentoongesteld voor mensen die geen kunstverzamelaars willen zijn, en het is juist deze groep die onder het kunstpubliek de meerderheid vormt. De gemiddelde bezoeker van een tentoonstelling bekijkt het getoonde werk zelden als handelswaar. Niettemin blijft het aantal grootschalige tentoonstellingen – biënnales, triënnales, documenta's, manifesta's – toenemen. Ondanks de enorme hoeveelheid geld en energie die in deze tentoonstellingen wordt gestoken, vinden zij niet voor de kunstkopers plaats, maar voor het publiek, voor een anonieme bezoeker, die vermoedelijk nooit een kunstwerk zal kopen. Net zo veranderen kunstbeurzen, die ogenschijnlijk wel bestaan om de kunst koper te dienen, meer en meer in openbare evenementen, die een publiek aantrekken dat weinig belangstelling heeft voor het kopen van kunst of daartoe financieel niet in staat is. Het kunstsysteem is dus op weg om deel te worden van de massacultuur, terwijl het juist lange tijd heeft geprobeerd haar van een afstand te kunnen observeren en analyseren. De kunst wordt deel van de massacultuur, niet als een bron voor afzonderlijke kunstwerken die op de kunstmarkt geruild kunnen worden, maar als een kunstpraktijk die met architectuur, design en mode wordt gecombineerd, precies zoals de grondleggers van de avant-garde in de jaren twintig – de kunstenaars van Bauhaus, Vkhutemas en anderen – zich dat hadden voorgesteld. De hedendaagse kunst kan dus vooral worden begrepen als een tentoonstellingspraktijk. Dat betekent onder meer dat het tegenwoordig steeds moeilijker wordt onderscheid te maken tussen twee van de belangrijkste figuren in de hedendaagse kunst: de kunstenaar en de curator.

De traditionele arbeidsdeling binnen het kunststelsel was duidelijk. Kunstwerken werden gemaakt door kunstenaars en daarna geselecteerd en tentoongesteld door curatoren. Maar in ieder geval sinds Duchamp is deze arbeidsdeling verdwenen. Tegenwoordig is er geen 'ontologisch' verschil meer tussen het maken en het tonen van kunst. In de hedendaagse kunst wil het maken van kunst zeggen: dingen als kunst laten zien. De volgende vraag dient zich dus aan: is het mogelijk, en zo ja, *hoe* is het mogelijk om onderscheid te maken tussen de rol van de curator en die van de kunstenaar, als er geen verschil bestaat tussen het vervaardigen en het tentoonstellen van kunst. Ik zou willen betogen dat dit onderscheid nog steeds mogelijk is, en ik zou dit willen doen door het verschil tussen een standaardtentoonstelling en een kunstinstallatie te analyseren. Voor een conventionele tentoonstelling worden kunstobjecten bijeengebracht, die in een tentoonstellingsruimte naast elkaar worden opgesteld en na elkaar bekeken moeten worden. In dit geval functioneert de tentoonstellingsruimte als een uitbreiding van de neutrale, openbare ruimte van een stad - zoiets als een steeg waar de voorbijganger kan afslaan na het kopen van een kaartje. De beweging van de bezoeker door de tentoonstellingsruimte lijkt op iemand die over straat loopt en daarbij de architectuur van de huizen links en rechts gadeslaat. Het is geenszins toevallig dat Walter Benjamin zijn *Passagen-Werk* construeerde rondom de analogie tussen stadswandelaar en tentoonstellingsbezoeker. Het lichaam van de toeschouwer blijft in deze omgeving buiten de kunst: de kunst vindt vlak voor de toeschouwer plaats - als een kunstobject, een performance of een film. De tentoonstellingsruimte wordt hier dan ook opgevat als een lege, neutrale en openbare ruimte - als symbolisch eigendom van het publiek. De enige functie die een dergelijke ruimte heeft, is dat zij de kunstobjecten die daar zijn ondergebracht eenvoudig toegankelijk maakt voor de blik van de bezoekers.

De curator beheert deze tentoonstellingsruimte in naam van het publiek - als een vertegenwoordiger van het publiek. De taak van de curator is dus om haar openbare karakter te waarborgen, terwijl hij de afzonderlijke kunstwerken in deze

openbare ruimte brengt - waarmee hij ze toegankelijk en letterlijk voor het publiek bekendmaakt. Het spreekt vanzelf dat een afzonderlijk kunstwerk zijn eigen aanwezigheid niet kan doen gelden en toeschouwers ertoe kan dwingen het te bekijken. Daarvoor mist het de vitaliteit, energie en gezondheid. Van origine, zo lijkt het, is het kunstwerk ziek en hulpeloos. Om het te kunnen zien, moet het publiek ernaartoe worden gebracht - zoals bezoekers door het ziekenhuispersoneel naar een bedlegerige patiënt worden geleid. Het is geen toeval dat er een etymologisch verband bestaat tussen de woorden 'curator' en 'cureren': wie beheert, die geneest. Het beheer van de curator geneest de machteloosheid van het beeld, zijn onvermogen om zich vanuit zichzelf te laten zien. De tentoonstellingspraktijk is dus een kuur, een behandeling, die het van oorsprong ziekelijke beeld geneest en het zijn aanwezigheid en zichtbaarheid geeft. Het brengt het beeld binnen het openbare blikveld en verandert het in het object van openbare oordeelsvorming. Men kan echter ook zeggen dat de behandeling van de curator functioneert als een supplement, als een *pharmakon* in derridiaanse zin: zij geneest het beeld en bevordert zijn ziekte.¹ Het iconoclastische potentieel van deze behandeling werd aanvankelijk toegepast op de sacrale objecten uit het verleden, door ze in de neutrale, lege tentoonstellingsruimten van het moderne museum en de moderne kunstcentra voor te stellen als gewone kunstobjecten. Het zijn in feite curatoren geweest, onder wie conservatoren van het museum, die als eerste kunst in de moderne zin van het woord hebben gemaakt. De eerste kunstmusea - gesticht eind achttiende, begin negentiende eeuw en in de loop van de negentiende eeuw uitgebreid als gevolg van de verovering en plundering van niet-Europese culturen - verzamelden allerlei soorten 'mooie' functionele objecten die voordien werden gebruikt bij religieuze rituelen, voor versiering binnenshuis of als vertoon van persoonlijke rijkdom, en zij exposeerden deze objecten als kunstwerken, dat wil zeggen als gedefunctionaliseerde autonome objecten die geen ander doel hadden dan bekeken te

¹ Jacques Derrida, *La dissemination*. Parijs: Seuil, 1972, p. 108 e.v.

worden. Alle kunst komt voort uit design, religieus design of design van de macht. Ook in de moderne tijd gaat het design aan de kunst vooraf. Wie in de hedendaagse musea op zoek gaat naar moderne kunst, moet beseffen dat wat daar als kunst is uitgesteld, bovenal gedefunctionaliseerde stukken design zijn, zij het massacultureel design, van Duchamps urinoir tot Warhols Brillo-dozen, of utopisch design dat - van Jugendstil tot Bauhaus, van de Russische avant-garde tot Donald Judd - ernaar streefde om het 'nieuwe leven' van de toekomst vorm te geven. Kunst is design dat disfunctioneel is geworden, omdat de maatschappij die de basis daarvoor vormde ten onder is gegaan, zoals het Incarijk of Sovjet-Rusland.

In de loop van de moderne tijd brachten kunstenaars niettemin naar voren dat hun kunst autonoom was, dat wil zeggen autonoom ten opzichte van de opinie en de smaak van het publiek. Kunstenaars eisten het recht om wat betreft de inhoud en de vorm van hun werk soevereine keuzes te maken, zonder enige uitleg of verantwoording tegenover het publiek. En zij kregen dit recht - maar tot op zekere hoogte. De vrijheid om kunst te scheppen overeenkomstig de eigen soevereine wensen garandeert niet dat het werk ook in de openbare ruimte tentoongesteld zal worden. De opname van een kunstwerk in een publieke tentoonstelling moet - in potentie althans - publiekelijk worden uitgelegd en verantwoord. Hoewel het kunstenaars, curatoren en critici vrij staat om de opname van bepaalde kunstwerken te betwisten, ondermijnt elke uitleg en verantwoording het autonome, soevereine karakter van de artistieke vrijheid die de moderne kunst trachtte te verkrijgen; elk vertoog dat een kunstwerk legitimeert - zijn opname in een openbare tentoonstelling als slechts één kunstwerk onder vele in dezelfde openbare ruimte - kan gezien worden als een belediging aan het adres van dat kunstwerk. Daarom wordt de curator beschouwd als iemand die telkens tussen het kunstwerk en de toeschouwer in komt te staan en zowel de kunstenaar als de toeschouwer van zijn macht berooft. Vandaar dat de kunstmarkt voor de moderne, autonome kunst gunstiger lijkt te zijn dan het museum of het kunstcentrum. Op de kunstmarkt circuleren de kunstwerken op

singuliere, gedecontextualiseerde wijze en worden zij niet door een curator beheerd, waardoor zij hun soevereine herkomst ogenschijnlijk zonder enige bemiddeling kunnen laten zien. De kunstmarkt functioneert volgens de regels van de potlatch, zoals ze door Marcel Mauss en Georges Bataille werden beschreven. De soevereine beslissing van de kunstenaar om buiten iedere verantwoording om een kunstwerk te maken wordt nog overtroffen door de soevereine beslissing van een private koper om voor dat kunstwerk een bedrag te betalen dat elk voorstellingsvermogen te boven gaat.

Een kunstinstallatie circuleert niet. Sterker nog, het installeert alles wat normaal gesproken in onze beschaving circuleert: objecten, teksten, films enzovoort. Tegelijkertijd verandert het op een zeer radicale manier de rol en functie van de tentoonstellingsruimte. De installatie functioneert door middel van een symbolische privatisering van de openbare tentoonstellingsruimte. Het lijkt misschien wel op een doorsnee, door een curator samengestelde tentoonstelling, maar de ruimte ervan is ingericht volgens de soevereine wil van een individuele kunstenaar, van wie niet wordt verwacht dat hij de selectie van de objecten of de inrichting van de installatieruimte als geheel in het openbaar verantwoordt. De installatie wordt regelmatig niet erkend als een zelfstandige kunstvorm, omdat het niet duidelijk is wat het medium van een installatie precies is. Traditionele kunstmedia worden allemaal door een bepaald materiaal gekenmerkt: canvas, steen, film enzovoort. Het materiaal van het medium installatie is de ruimte zelf. Dat wil echter niet zeggen dat de installatie op de een of andere manier 'immaterieel' is. Integendeel, de installatie is materieel *par excellence*, aangezien ze ruimtelijk is - en ruimtelijk zijn is de meest algemene definitie van 'materieel zijn'. De installatie verandert de lege, neutrale, openbare ruimte in een afzonderlijk kunstwerk - en ze nodigt de bezoeker uit om deze ruimte te ervaren als de holistische, totaliserende ruimte van een kunstwerk. Alles wat in een dergelijke ruimte wordt opgenomen, wordt deel van het kunstwerk, eenvoudigweg omdat het in die ruimte wordt geplaatst. Het onderscheid tussen een kunstobject en een gewoon object

raakt hier zijn betekenis kwijt. In plaats daarvan wordt het onderscheid tussen een gemarkeerde installatieruimte en de ongemarkeerde openbare ruimte van cruciaal belang. Toen Marcel Broodthaers in 1972 in de Kunsthalle Düsseldorf zijn installatie *Musée d'Art Moderne, Département des Aigles* presenteerde, hing hij naast elk museumstuk een bordje met de tekst: 'Dit is geen kunstwerk.' Als geheel werd zijn installatie echter als een kunstwerk beschouwd, en niet ten onrechte. De installatie laat een bepaalde selectie zien, een bepaalde reeks keuzes, een logica van in- en uitsluitingen. De overeenkomsten met een tentoonstelling van een curator zijn duidelijk. Maar daar gaat het juist om: bij een installatie zijn de selectie en de manier van representeren enkel het soevereine voorrecht van de kunstenaar. Zij zijn uitsluitend gebaseerd op persoonlijke, soevereine beslissingen die verder geen enkele uitleg of rechtvaardiging behoeven. De kunstinstallatie is een manier om de soevereine rechten van de kunstenaar uit te breiden van het afzonderlijke kunstobject naar de tentoonstellingsruimte zelf.

Dit betekent dat de kunstinstallatie een ruimte is waarin het verschil tussen de soevereine vrijheid van de kunstenaar en de institutionele vrijheid van de curator onmiddellijk zichtbaar wordt. Het regime waaronder de kunst in onze hedendaagse westerse cultuur opereert, wordt in het algemeen opgevat als een regime dat de kunst vrijheid verleent. Maar voor een curator betekent 'vrijheid van de kunst' niet hetzelfde als voor een kunstenaar. Zoals gezegd, uiteindelijk maakt de curator - onder wie de zogenaamde onafhankelijke curator - een keuze in naam van het democratische publiek. Om ten aanzien van het publiek verantwoordelijk te zijn, hoeft de curator in feite geen deel uit te maken van een vast instituut: hij is per definitie al een instituut. De curator heeft dan ook de plicht om zijn keuzes in het openbaar te verantwoorden - en het komt voor dat hij daar niet in slaagt. Natuurlijk moet de curator de vrijheid krijgen om zijn argumenten aan het publiek te presenteren, maar die vrijheid van het publieke debat heeft niets te maken met de vrijheid van de kunst, opgevat als de vrijheid om persoonlijke, individuele, subjectieve en soevereine artistieke keuzes te maken, die

geen enkele argumentatie, uitleg of rechtvaardiging behoeven. Onder het regime van artistieke vrijheid heeft elke kunstenaar het soevereine recht om uitsluitend volgens zijn persoonlijke verbeelding kunst te maken. De soevereine beslissing over de vraag hoe hij die kunst wenst te maken, volstaat in de liberale westerse samenleving om aan te nemen dat het werk van die kunstenaar legitiem is. Een kunstwerk kan uiteraard ook bekritiseerd en afgewezen worden – maar het kan alleen in zijn geheel worden afgewezen. Het heeft geen zin om kritiek te hebben op bepaalde keuzes, insluitingen of uitsluitingen van de kunstenaar. Zo bezien kan de volledige ruimte van een kunstininstallatie slechts in haar geheel worden afgewezen. Om terug te komen op het voorbeeld van Broodthaers: niemand zou de kunstenaar bekritisieren omdat hij heeft nagelaten een bepaald beeld van een of andere adelaar in zijn installatie op te nemen.

Men kan zeggen dat in de westerse samenleving het begrip vrijheid uiterst ambivalent is – en dat geldt niet alleen binnen de kunstwereld, maar ook binnen de politiek. In het Westen wordt vrijheid opgevat als de mogelijkheid om binnen de vele domeinen van het sociale leven, persoonlijke, soevereine beslissingen te nemen, zoals de keuze wat men consumeert, hoe men zijn geld besteedt of welke godsdienst men aanhangt. Maar binnen enkele andere domeinen, met name in het politieke domein, wordt vrijheid in de eerste plaats opgevat als de vrijheid – door de wet gegarandeerd – om in het openbaar te discussiëren; als een niet-soevereine, voorwaardelijke en institutionele vrijheid. De private, soevereine beslissingen in onze samenleving worden natuurlijk tot op zekere hoogte bepaald door de publieke opinie en politieke instituties (we kennen allemaal de beroemde slagzin ‘het persoonlijke is politiek’). Maar daar staat tegenover dat open politieke discussies keer op keer onderbroken worden door de persoonlijke, soevereine beslissingen van politieke figuren, en gemanipuleerd worden door privébelangen (die er dan toe dienen om het politieke te privatiseren). De kunstenaar en de curator belichamen op een zeer opmerkelijke wijze deze twee soorten vrijheid: de soevereine, onvoorwaardelijke, ten overstaan van het publiek onverantwoordelijke vrijheid van

de kunstproductie, en de institutionele, voorwaardelijke, ten overstaan van het publiek verantwoordelijke vrijheid van het curatorschap. Vervolgens betekent dit dat de kunstinstallatie - waarin de act van de kunstproductie samenvalt met de act van haar presentatie - het volmaakte proefterrein wordt voor het onthullen en verkennen van de ambiguïteit die de kern vormt van het westerse vrijheidsbegrip. In de laatste decennia hebben we dan ook de opkomst gezien van innovatieve projecten van curatoren die hun in staat stellen op een auctoriale, soevereine manier te handelen. Tevens hebben we de opkomst gezien van kunstproducties die gericht zijn op samenwerking, democratie, decentralisatie en die niet op naam van één maker staan.

Tegenwoordig wordt de kunstinstallatie inderdaad beschouwd als een vorm die de kunstenaar ertoe in staat stelt zijn kunst te democratiseren, publiekelijk verantwoordelijkheid te nemen en in naam van een bepaalde gemeenschap of zelfs de samenleving als geheel te handelen. In dit opzicht lijkt de opkomst van de kunstinstallatie het einde in te luiden van de modernistische aanspraak op autonomie en soevereiniteit. De beslissing van de kunstenaar om talloze bezoekers de ruimte van het kunstwerk te laten betreden wordt geïnterpreteerd als het openstellen van de gesloten ruimte van een kunstwerk voor democratie. Het lijkt erop dat deze afgescheiden ruimte is veranderd in een platform voor publieke discussie, democratische praktijken, communicatie, netwerken, onderwijs enzovoort. Maar deze analyse van de installatiekunst ziet de symbolische handeling van het privatiseren van de publieke tentoonstellingsruimte over het hoofd, die *voorafgaat* aan de handeling om de tentoonstellingsruimte open te stellen voor een gemeenschap van bezoekers. Zoals eerder gezegd, de ruimte van de traditionele tentoonstelling is een symbolisch publiek eigendom, en de curator die deze ruimte beheert, handelt in naam van de publieke opinie. Een bezoeker van een tentoonstelling blijft doorgaans op eigen terrein. Hij blijft op symbolische wijze de eigenaar van de ruimte waar de kunstwerken zijn blik en oordeel ondergaan. Daar staat tegenover dat de ruimte van een kunstinstallatie het symbolische privé-eigendom is van de

kunstenaar. Door deze ruimte te betreden, verlaat de bezoeker het publieke domein van de democratische rechtmatigheid en stapt hij een ruimte van soevereine en autoritaire macht binnen. De bezoeker bevindt zich als het ware op buitenlands grondgebied, in ballingschap. De bezoeker wordt een emigrant die zich aan een vreemde wetgeving moet onderwerpen – een die de kunstenaar hem oplegt. De kunstenaar treedt hier op als wetgever, als heerser van de installatieruimte – zelfs, en misschien juist, als de wet die door de kunstenaar aan de bezoekers wordt opgelegd democratisch is.

Men zou dus kunnen zeggen dat de installatiepraktijk het onvoorwaardelijke, soevereine geweld onthult waarmee iedere democratische orde ontstaat. Wij weten dat een democratische orde nooit op democratische wijze tot stand komt – een democratische orde ontstaat altijd als gevolg van een gewelddadige revolutie. Wie een wet invoert, overtreedt er een. De eerste wetgever kan nooit op rechtmatige wijze handelen – hij installeert de politieke orde, maar behoort er niet toe. Hij blijft erbuiten staan, ook als hij later beslist om zich eraan te onderwerpen. De maker van een kunstinstallatie is een dergelijke wetgever: hij geeft bezoekers een ruimte om zichzelf vorm te geven en stelt regels op waaraan deze gemeenschap zich moet onderwerpen, maar hij doet dit zonder tot deze gemeenschap te behoren; hij blijft erbuiten staan. En dat blijft het geval, ook als de maker besluit om zich te voegen bij de gemeenschap die hij zelf heeft geschapen. Deze tweede stap mag ons niet blind maken voor de eerste – die soeverein is. Bovendien moet men niet vergeten dat de installatiekunstenaar, na de aanzet tot een bepaalde orde – een bepaalde *politeia*, een bepaalde gemeenschap van bezoekers – op de kunstinstututen moet vertrouwen om deze orde in stand te houden, om toezicht te houden op deze steeds veranderende *politeia* van installatiebezoekers. Met betrekking tot de taak die de politie in een staat heeft, stelt Jacques Derrida in een van zijn boeken, *Force de loi*, dat de politie, hoewel zij geacht wordt op het functioneren van bepaalde wetten toe te zien, in feite ook betrokken is bij het maken van de wetten waarop ze eigenlijk slechts moet toezien. Het handhaven van een wet

betekent tevens het voortdurend opnieuw uitvinden van die wet. Derrida probeert te laten zien dat de gewelddadige, revolutionaire, soevereine act van het installeren van de rechtsorde naderhand nooit volledig uitgewist kan worden – deze oorspronkelijke geweldsdaad kan en zal altijd weer geactiveerd worden. Dat blijkt vooral vandaag de dag, de tijd waarin democratie op gewelddadige wijze wordt geëxporteerd, geïnstalleerd en veiliggesteld. Men moet niet vergeten dat de installatieruimte verplaatsbaar is. De kunstinstallatie is niet plaatsgebonden, ze kan altijd op elke plek en op ieder moment geïnstalleerd worden. We moeten niet de illusie koesteren dat er zoiets kan bestaan als een volstrekt chaotische, dadaïstische, Fluxusachtige installatieruimte, die het zonder enig toezicht kan stellen. In zijn beroemde verhandeling ‘Français, encore un effort si vous voulez être républicains’ presenteert Markies de Sade een visioen van een volmaakt vrije samenleving waarin alle wetten zijn afgeschaft en er slechts één is ingesteld: iedereen moet kunnen doen wat hij wil, waaronder het plegen van alle mogelijke misdaden.² Maar het is vooral interessant dat De Sade tegelijk de noodzaak van het handhaven van de wet benadrukt, teneinde te voorkomen dat meer traditioneel ingestelde burgers een reactionaire poging doen om terug te keren naar de oude repressieve staat waarin het gezin veilig was en misdaad verboden. We hebben dus ook de politie nodig om de misdaad te verdedigen tegen de reactionaire nostalgie van de oude morele orde.

Desondanks moet de gewelddadige stichting van een democratisch georganiseerde gemeenschap niet worden geïnterpreteerd als iets wat in tegenspraak is met haar democratische karakter. Soevereine vrijheid is overduidelijk niet-democratisch, en daarom lijkt ze ook antidemocratisch. Hoewel dit in eerste instantie paradoxaal lijkt, is soevereine vrijheid wel een noodzakelijke voorwaarde voor het ontstaan van een democratische orde. De kunstinstallatie is opnieuw een goed voorbeeld van deze regel. Een doorsnee kunsttentoonstelling laat de

2 Marquis de Sade, *La Philosophie dans le boudoir* [1795]. Parijs: Gallimard, 1976, p. 191 e.v.

bezoeker met rust, en geeft hem de mogelijkheid om zelfstandig de getoonde kunstobjecten te bekijken en te overdenken. Terwijl hij van het ene naar het andere object loopt, ontgaat hem automatisch de totaliteit van de tentoonstellingsruimte, waaronder zijn eigen positie daarin. Een kunstinstallatie schept daarentegen een gemeenschap van toeschouwers, juist vanwege het holistische, eenheidsstichtende karakter van de installatieruimte. De ware bezoeker van een kunstinstallatie is geen afgezonderd individu, maar deel van een collectief van bezoekers. De kunstruimte als zodanig kan alleen worden waargenomen door een massa bezoekers – een *multitude*, om zo te zeggen – een menigte die voor elke bezoeker deel gaat uitmaken van de tentoonstelling, en vice versa.

Massacultuur heeft een dimensie die vaak over het hoofd wordt gezien, en die vooral zichtbaar wordt binnen de context van de kunst. Een popconcert of een bioscoopbezoek maakt van de mensen die het bijwonen een gemeenschap. De leden van deze vluchtige gemeenschappen kennen elkaar niet – hun structuur is toevallig; het blijft onduidelijk waar ze vandaan komen en waar ze naartoe gaan; ze hebben elkaar niet zo veel te vertellen; het ontbreekt hun aan een gezamenlijke identiteit of een geschiedenis die hun dezelfde herinneringen doet delen. Niettemin zijn het gemeenschappen. Deze gemeenschappen lijken op de gemeenschappen in vliegtuigen en treinen. Om het anders te zeggen: het zijn radicaal hedendaagse gemeenschappen – en dat geldt veel minder voor religieuze, politieke of arbeidsgemeenschappen. Alle traditionele gemeenschappen zijn gebaseerd op de premisse dat hun leden, al vanaf het begin, met elkaar worden verbonden door iets wat uit het verleden stamt: een gedeelde taal, een gedeeld geloof, een gedeelde politieke geschiedenis, een gedeelde opvoeding. Zulke gemeenschappen hebben de neiging om grenzen op te trekken tussen zichzelf en vreemdelingen met wie ze geen verleden delen.

De massacultuur schept daarentegen gemeenschappen buiten ieder gedeeld verleden om – een nieuw soort onvoorwaardelijke gemeenschappen. Dat is wat hun reusachtige potentieel tot modernisering ontsluit, wat vaak over het hoofd

wordt gezien. De massacultuur kan echter zelf dit potentieel niet volledig doordenken en ontwikkelen, omdat de gemeenschappen die ze schept zich niet voldoende bewust zijn van het feit dat ze gemeenschappen zijn. Hetzelfde kan worden gezegd van de massa's die zich voortbewegen door de standaardtentoonstellingsruimten van de hedendaagse musea en kunstcentra. Er wordt vaak beweerd dat het museum elitair is. Die opvatting heeft mij altijd verbaasd – ze staat loodrecht tegenover mijn eigen ervaring wanneer ik deel uitmaak van een massa bezoekers die voortdurend door de tentoonstellings- en museumruimten stroomt. Iedereen die wel eens in de buurt van een museum naar een parkeerplek heeft gezocht of geprobeerd heeft zijn jas bij de garderobe van het museum af te geven, of in een museum op zoek is geweest naar het toilet, zal reden hebben om te twijfelen aan het elitaire karakter van dit instituut – met name in het geval van musea die als uiterst elitair te boek staan, zoals het Metropolitan Museum of Art en het MoMA in New York. Gezien de mondiale stroom van toeristen, zou elke elitaire pretentie van een museum belachelijk zijn. Als deze stroom een bepaalde tentoonstelling links laat liggen, zal de curator allerminst blij zijn: hij zal zich niet elitair voelen, hij zal teleurgesteld zijn dat hij er niet in is geslaagd de massa's te bereiken. Deze massa's zijn echter niet van zichzelf als zodanig bewust – zij vormen geen *politeia*. Het perspectief van popconcertfans of bioscoopbezoekers is te veel naar voren gericht – naar het podium of naar het scherm – om de ruimte waarin zij zich bevinden of de gemeenschappen waarvan zij deel zijn geworden op adequate wijze waar te nemen en te overdenken. Dit is het soort reflectie dat vooruitstrevende hedendaagse kunst uitlokt, of het nu gaat om installatiekunst of experimentele projecten van curatoren. De relatieve ruimtelijke afzondering die de installatie creëert, betekent niet dat men zich van de wereld afkeert. Het is veeleer een ontplaatsing en reterritorialisering van tijdelijke massaculturele gemeenschappen, en wel zodanig dat dit hen helpt bij het overdenken van hun eigen toestand en hun de mogelijkheid biedt om zichzelf aan zichzelf tentoon te stellen. De hedendaagse ruimte voor de

kunst is een ruimte waarin menigten zichzelf kunnen zien en zichzelf kunnen vieren, zoals vroeger in kerken of paleizen God of de koning werd bekeken en gevierd (Thomas Struths *Museum Photographs* heeft die dimensie van het museum – het opkomen en uiteenvallen van transitorische gemeenschappen – fraai vastgelegd).

De installatie biedt, meer dan wat dan ook, een aura van het hier en nu aan deze veranderlijke, circulerende menigten. De installatie is bovenal een massaculturele versie van individuele *flânerie*, zoals beschreven door Benjamin, en is daarom een plaats voor het verschijnen van aura, voor ‘profane verlichting’. Over het algemeen opereert een installatie als het omgekeerde van reproductie. De installatie haalt een kopie uit een neutrale, open ruimte van anonieme circulatie en plaatst deze – al dan niet tijdelijk – in een vaste, stabiele en gesloten context van het topologisch precies gedefinieerde ‘hier en nu’. Onze huidige conditie kan niet worden herleid tot een ‘verlies van aura’, of tot een circulatie van de kopie buiten het ‘hier en nu’, zoals beschreven in Benjamins beroemde essay ‘Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit’.³ Het huidige tijdperk construeert daarentegen een ingewikkeld samenspel van ontplaatsingen en herplaatsingen, van deterritorialiserings- en reterritorialiserings- en herauratiseringen en herauratiseringen.

Benjamin deelde het geloof van de hoogmodernistische kunst in een unieke, normatieve context voor de kunst. Deze vooronderstelling betekent het verlies van de unieke, originele context dat het kunstwerk voor altijd zijn aura verliest – dat het een kopie van zichzelf wordt. Om één enkel kunstwerk zijn aura terug te geven, zou de gehele profane ruimte van de topologisch onbepaalde massacirculatie van een kopie moeten worden geheiligd – en dat zou, zoveel is zeker, een totalitaire en fascistoid onderneming zijn. Dat is het belangrijkste bezwaar tegen Benjamins redenering: hij beschouwt de ruimte van de massacirculatie van een kopie – en massacirculatie in het algemeen

3 Walter Benjamin, *Het kunstwerk in het tijdperk van zijn technische reproductie en andere essays*, vert. Henk Hoeks. Nijmegen: SUN, 1985.

- als een universele, neutrale en homogene ruimte. Hij houdt vast aan de visuele herkenbaarheid, aan de eigen identiteit van een kopie bij haar circulatie door onze hedendaagse cultuur. Maar beide aannames van Benjamin zijn twijfelachtig. In de hedendaagse cultuur circuleert een beeld voortdurend van het ene naar het andere medium, en van de ene naar de andere gesloten context. Bijvoorbeeld, videomateriaal kan in de bioscoop worden getoond, daarna naar een digitaal format worden geconverteerd en op iemands website verschijnen, en het kan ook tijdens een conferentie als illustratiemateriaal dienen, in de beslotenheid van iemands huiskamer op televisie worden bekeken of in een museuminstallatie worden ondergebracht. Op deze manier, in verschillende contexten en media, worden die filmbeelden veranderd door verschillende programma-talen, verschillende software, verschillende afmetingen van het beeld, door verschillende plaatsen in de installatieruimten enzovoort. Gaat het telkens om hetzelfde filmmateriaal? Is het dezelfde kopie van dezelfde kopie van hetzelfde origineel? De topologie van de hedendaagse netwerken voor het communiceren, genereren, vertalen en distribueren van beelden is uiterst heterogeen. Terwijl de beelden door deze netwerken circuleren, worden zij voortdurend veranderd, herschreven, herzien en geherprogrammeerd - en met iedere stap worden zij visueel gewijzigd. Hun status als kopie van een kopie wordt een alledaagse culturele conventie, net zoals voordien het geval was met de status van het origineel. Benjamin vermoedde dat nieuwe technologie in staat zou zijn om kopieën te produceren die steeds dichterbij het origineel zouden staan, terwijl in feite het tegenovergestelde het geval is. De hedendaagse technologie denkt in generaties. Het overzetten van informatie van de ene generatie hardware en software naar de andere wil zeggen dat ze op een significante manier wordt gewijzigd. Vooral het metaforische begrip 'generatie', dat tegenwoordig binnen de techniek wordt gebruikt, is veelzeggend: waar generaties zijn, zijn ook oedipale generatieconflicten. Wij weten allemaal wat het betekent om cultureel erfgoed van de ene generatie studenten op de volgende over te dragen.

Wij zijn niet bij machte om de kopie als kopie te stabiliseren, en wij zijn net zomin in staat een origineel als een origineel te stabiliseren. Er zijn geen eeuwige kopieën, en er zijn geen eeuwige originelen. Reproductie wordt net zozeer door originaliteit besmet als originaliteit door reproductie. Door circulatie in deze uiteenlopende contexten wordt een kopie een reeks verschillende originelen. Iedere verandering van context of medium kan geïnterpreteerd worden als een ontkenning van de status van een kopie als kopie - als een essentiële breuk, als het begin van een nieuwe toekomst. In dit opzicht is een kopie nooit echt een kopie; het is eerder een nieuw origineel in een nieuwe context. Iedere kopie is op zichzelf een *flâneur* - die keer op keer zijn eigen 'profane verlichtingen' ervaart, die hem in een origineel veranderen. Hij verliest oude aura's en verwerft nieuwe. Hij blijft misschien dezelfde kopie, maar hij wordt verschillende originelen. Dit bewijst ook dat de postmoderne poging om het repeterende, herhalende en reproductieve karakter van een beeld te overdenken (geïnspireerd door Benjamin) net zo paradoxaal is als de moderne poging om het originele en het nieuwe te herkennen. Het verklaart ook waarom de postmoderne kunst er zo nieuw uitziet, ook al - of juist omdat - ze tegen de hele notie van het 'nieuwe' gekant is. Onze beslissing om een bepaald beeld te erkennen als een origineel of als een kopie hangt af van de context - van de omstandigheden waarin deze beslissing wordt genomen. Deze beslissing is altijd een hedendaagse beslissing, een die niet bij het verleden of bij de toekomst hoort, maar bij het heden. Ook is deze beslissing altijd soeverein. In feite is de installatie een ruimte voor een dergelijke keuze waar het 'hier en nu' ontstaat en de profane verlichting van de massa's plaatsvindt.

Men kan dus zeggen dat de installatiepraktijk aantoont dat iedere democratische ruimte (waarin massa's of menigten zich aan zichzelf laten zien) afhankelijk is van de persoonlijke en soevereine beslissingen van een kunstenaar als de wetgever van die ruimte. Dit is iets wat de denkers uit de Griekse oudheid heel goed wisten, net als de aanstichters van democratische revoluties uit vroeger tijden. Maar tegenwoordig is deze

kennis op een of andere manier verdrongen door het dominante politieke discours. Met name na Foucault, zijn we geneigd om de herkomst van macht te zoeken in onpersoonlijke krachten, structuren, regels en protocollen. Deze fixatie op onpersoonlijke machtsmechanismen ontnemt echter het zicht op het belang van individuele, soevereine beslissingen en handelingen die plaatsvinden in private, heterotopische ruimten (om nog een begrip te gebruiken dat door Foucault werd geïntroduceerd). In die zin hebben ook de moderne, democratische machten een metasociale, metaopenbare en heterotopische herkomst. Zoals gezegd, de kunstenaar die een bepaalde installatieruimte ontwerpt, is een buitenstaander ten opzichte van die ruimte. Hij staat daar heterotopisch tegenover. Maar de buitenstaander hoeft niet per se in die ruimte te worden opgenomen om macht te krijgen. Dat kan ook door uitsluiting, en vooral door zelfuitsluiting. Juist omdat hij niet onder controle van de maatschappij staat en niet in zijn soevereine handelingen wordt beperkt door enig publiek debat of door enige noodzaak om zichzelf in het openbaar te rechtvaardigen, kan de buitenstaander een machtspositie innemen. En het zou onjuist zijn om te denken dat deze machtspositie van de buitenstaander volledig uitgeroeid kan worden middels moderne vooruitgang en democratische revoluties. De vooruitgang is rationeel. Het is dus geen toeval dat men in onze cultuur verwacht dat een kunstenaar gek is - of op zijn minst bezeten. Foucault dacht dat medicijnmannen, heksen en profeten in onze maatschappij geen prominente plaats meer innamen, dat zij buitengesloten waren, opgesloten in psychiatrische inrichtingen. Maar onze cultuur is in de eerste plaats een cultuur van beroemdheden, en je kunt niet beroemd worden zonder gek te zijn (of in ieder geval te doen alsof). Foucault heeft duidelijk te veel wetenschappelijke artikelen gelezen en te weinig roddelbladen, anders had hij wel geweten waar de ware sociale plaats van gestoorde mensen zich tegenwoordig bevindt. Het is ook welbekend dat de hedendaagse politieke elite deel uitmaakt van de mondiale celebritycultuur, wat wil zeggen dat ze buiten de maatschappij staat die ze moet regeren. Mondiaal, buitendemocratisch, bovennationaal, los van enige

democratisch georganiseerde gemeenschap, paradigmatisch privé - deze elite is in feite structureel gek, gestoord.

Ook al heb ik het soevereine karakter van de installatie willen aantonen, de bovenstaande bespiegelingen moeten niet worden begrepen als een kritiek op de installatie als kunstvorm. Het is tenslotte niet het doel van de kunst om dingen te veranderen - de dingen veranderen altijd en dat gebeurt vanzelf. Kunst heeft de functie om realiteiten te openbaren of zichtbaar te maken die meestal niet worden gezien. Door op een zeer uitgesproken manier esthetisch verantwoordelijkheid te nemen voor het ontwerp van de installatieruimte, onthult de kunstenaar de verborgen soevereine dimensies van de hedendaagse democratische orde, die de politiek doorgaans probeert te verhullen. De installatieruimte is de plaats waar wij direct worden geconfronteerd met het ambigue karakter van het hedendaagse vrijheidsbegrip dat in onze democratieën als een spanningsveld tussen soevereine en institutionele vrijheid functioneert. De kunstinstallatie is dus een ruimte van onverborgenheid (in de heideggeriaanse betekenis) van de heterotopische en soevereine macht die schuilgaat achter de obscure transparantie van de democratische orde.

Vertaald door Jan Sietsma

**Politiek van de installatie: 'Politics of Installation', in: Boris Groys, *Going Public*. Berlijn/New York: Sternberg Press/e-flux journal, 2010, p. 50–69
© Boris Groys, e-flux, Inc., Sternberg Press, 2010**

Oorspronkelijke uitgave: *Logik der Sammlung. Am Ende des musealen Zeitalters*

© Carl Hanser Verlag, München/
Wenen, 1997

Nederlandse uitgave: *Logica van de verzameling*

© Octavo publicaties, Amsterdam,
2013

www.octavopublicaties.nl

Uitgave i.s.m. Stichting Akhet,
Amsterdam

De Nederlandse uitgave omvat
12 teksten uit *Logik der Sammlung*
en 6 meer recente teksten, zie de
verantwoording.

© Nederlandse vertaling:
Jan Sietsma, Amsterdam

De uitgever en de vertaler danken
Ellen Algera voor het kritisch lezen
van de vertaling.

Serieredacteur: Solange de Boer
Ontwerp serie: Atelier Carvalho

Bernau, Den Haag

Layout en druk: Thoben Offset
Nijmegen, Malden

Bindwerk: Binderij Hexspoor, Bostel
Papier: Schleipen Fly (binnenwerk),
Rives Design (omslag)

Logica van de verzameling ver-
schijnt in de serie tekst & context.
Naar aanleiding van deze uitgave
verscheen *Boris Groys in context*
(ISBN 978-94-90334-11-6). De twee
uitgaven zijn ook als set verkrijgbaar
(ISBN 978-94-90334-13-0).

De serie tekst & context is mede
mogelijk gemaakt door: Mondriaan
Fonds, Amsterdam; Prins Bernhard
Cultuurfonds, Amsterdam; Stichting
De Zaaier, Utrecht.



ISBN: 978-94-90334-10-9

NUR: 651

Alle rechten voorbehouden. Niets
uit deze uitgave mag worden ver-
veelvoudigd en/of openbaar worden
gemaakt zonder voorafgaande
schriftelijke toestemming van de
uitgever.

notes:

ily cere- cahiers is a collection of texts (fragments). it is a branch of the collective *it is part of an ensemble*. these texts function as starting points for dialogues within our practice. we also love to share them with guests and visitors of our projects.

the first copy of *ily cere- cahier 22* was printed in may 2024

- | | | |
|----|--|----------------------------|
| 1 | the artist as producer in times of crisis | okwui enwezor |
| 2 | the carrier bag theory of fiction | ursula k. le guin |
| 3 | arts of noticing | anna lowenhaupt tsing |
| 4 | whatever & bartleby | giorgio agamben |
| 5 | notes toward a politics of location | adrienne rich |
| 6 | the intimacy of strangers | merlin sheldrake |
| 7 | the zero world | achille mbembe |
| 8 | why do we say that cows don't do anything? | vinciane despret |
| 9 | nautonomat operating manual | raqs media collective |
| 10 | on plants, or the origin of our world | emanuele cocchia |
| 11 | hydrofeminism: or, on becoming a body of water | astrida neimanis |
| 12 | the gift and the given | eduardo viveiros de castro |
| 13 | the three figures of geontology | elizabeth a. povinelli |
| 14 | what lies beneath | george monbiot |
| 15 | sculpture not to be seen | elena filipovic |
| 16 | the onion | kurt schwitters |
| 17 | tentacular thinking | donna j. haraway |
| 18 | toward a symbiotic way of thought | vincent zonca |
| 19 | living with birds | len howard |
| 20 | why look at animals? | john berger |
| 21 | quantum listening | pauline oliveros |
| 22 | politics of installation | boris groys |
| 23 | some notes on drawing | amy sillman |

www.ilycere-cahiers.com

www.blyisnokino.com

www.itispartofanensemble.com

www.peelrealounoun.com

www.naipattaofficial.com

