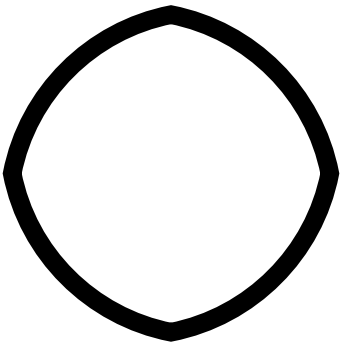


www.connected-dots.net

<http://www.randomselectioninrandomimage.com>



Voor u ligt *Connected Dots*, een uitgave van *Kunstlicht* over crossmediale kunst en crossmediale tentoonstellingen. Deze titel is geïnspireerd op *connect the dots*-puzzels: genummerde, op het eerste gezicht willekeurig geplaatste punten, die veranderen in een herkenbare vorm zodra ze met lijntjes verbonden worden. Crossmedialiteit lijkt op het principe van zo'n tekening: verschillende media, die op zichzelf fragmentarisch en geïsoleerd zijn, dragen verschillend materiaal en verschillende betekenissen bij, vullen elkaar aan of spreken elkaar tegen, en worden ingezet om een groter verhaal te vertellen. Wanneer ze samen genomen worden, en in hun geheel te zien zijn, ontstaan er nieuwe betekenissen die de som der delen vaak overstijgen. Crossmedialiteit is daarnaast een manier van kijken: een werk of een tentoonstelling hoeft niet bedoeld te zijn als crossmediaal, om toch als zodanig te kunnen worden geïnterpreteerd. Tot slot hangt de titel van deze aflevering samen met de verscheidenheid aan definities van crossmedialiteit.

De term is jong en nog in ontwikkeling. De verwarring over wat ermee wordt bedoeld, komt misschien voort uit het gegeven dat er meerdere begrippen nauw verwant zijn met crossmedialiteit. Dit zijn bijvoorbeeld intertekstualiteit, multimedialiteit en intermedialiteit. Intertekstualiteit verwijst naar andere al bestaande teksten of beelden buiten een kunstwerk, waardoor het ingebed blijkt in een netwerk van andere betekenissen. Multimedialiteit houdt het gebruik van verschillende media in voor het creëren of tentoonstellen van een kunstwerk. Dit betekent bijvoorbeeld dat een schilderij gereproduceerd wordt door middel van videobeelden. Hierin hebben de verschillende media geen directe invloed op de betekenis van het werk, maar vormen vooral verschillende platformen om het werk te tonen. Bij intermedialiteit is er juist sprake van het versmelten van meerdere media.

Binnen één werk worden de grenzen van media niet overschreden, maar worden media samengevoegd.

Uit de artikelen wordt ook duidelijk dat vrijwel elke auteur in deze publicatie een ander idee heeft over de precieze inhoud van de term. Al deze definities tezamen vormen een beeld van crossmedialiteit dat u als lezer kunt vormen door de punten te verbinden. Elizabeth Ferrell zet crossmedialiteit af tegen intermedialiteit en stelt in haar artikel: 'Like the term "intermedial", "cross-medial" implies an interaction between media – that different material forms affect or bear on one another. Unlike the former term, however, the latter connotes contention as well as connection – that the media are at cross odds or are even "cross" (as in displeased) with one another. A simultaneously complementary and contestatory dynamic is implied by the term "cross-medial".' Deze door Ferrell voorgestelde complementaire alsmede tegenstrijdige dynamiek binnen de term crossmedialiteit is voelbaar in deze publicatie. Ferrell ontleedt een typische Koude-Oorlogtentoonstelling, en stelt vast dat het gepolitiseerde, zelfs propagandistische karakter ervan een crossmedialiteit bewerkstelligt die de getoonde kunst volledig oneigen is.

Een andere visie op crossmediale tentoonstellingen komt van Mirjam Knotter, conservator van het Joods Historisch Museum, naar aanleiding van het werk van de sociaal-politiek bewuste kunstenaar William Kentridge. In een interview bespreekt zij hoe Kentridges werk *Black Box* de mediale grenzen overschrijdt en hoe de tentoonstellingsmakers daarmee om zijn gegaan. Knotter vermeldt: 'Een tentoonstelling is voor mij crossmediaal wanneer vorm, techniek, ruimte, sfeer en alles daarbinnen een wisselwerking met elkaar aangaan.' In dit nummer komen ook de Deense tentoonstellingsmaker Anne Schnettler en conservator Laura van Hasselt van het Amsterdam Museum aan het woord: beiden analyseren de inzet van crossmediale middelen om een tentoonstellingsnarratief samen te stellen bestaande uit kunst of historische voorwerpen. Ook Martijn Stevens bespreekt in zijn

artikel het gebruik van crossmediale presentatietechnieken om historische objecten tot leven te laten komen, in dit geval door de integratie van video-installaties met hun tentoonstellingsomgeving in Kasteel Amerongen.

Naast crossmediale kunstwerken en de inzet van crossmediale hulpmiddelen bij tentoonstellingen, bespreekt *Connected Dots* werken en tentoonstellingen die enkel virtueel bestaan. Zo is er de *Paradiso Phone Expo*: een tentoonstelling alleen te bekijken per mobiele telefoon, die de vraag stelt of mobiele telefoons anonimiseren of juist menselijk contact stimuleren. Ook het artikel over de kunstbeleving bij de inzet van *augmented reality*, van de hand van *Kunstlicht*-redacteur Lisa Goudsmit, onderzoekt het effect van het bekijken van kunst via het telefoonscherm.

De inhoud van dit nummer bevindt zich tussen een crossmediaal kunstwerk. Speciaal voor *Kunstlicht* creëerde kunstenaar Jan Robert Leegte een online mini-tentoonstelling van kaft tot kaft: een hyperlink op de voorkant verwijst naar een *website-specific* contextueel werk, de hyperlink op de achterkant naar de tentoonstellingstekst. Zo is het aan u, de lezer, om deze stippen met elkaar te verbinden en deze mini-tentoonstelling tot leven wekken.

Connected Dots tracht een divers discours weer te geven over crossmedialiteit, maar roept vooral op tot nieuwe inzichten en vragen over crossmedialiteit.

Ten slotte is de redactie verheugd over het mogen verwelkomen van Angela Bartholomew en Marlies Noijens. We nemen afscheid van Michel Pierre Laffite. Lisa Goudsmit zal na het verschijnen van *Connected Dots* haar functie tijdelijk neerleggen.

Wij wensen u veel lees- en kijkplezier.

Namens de redactie,
Lisa Goudsmit en Winnie Hofmeester

Before you lies *Connected Dots*, an issue on crossmedial art and exhibitions. The title was inspired by connect-the-dots puzzles: at first sight randomly placed numbered dots that combine into a recognizable shape once connected. Crossmedial artworks are like connect-the-dots drawings in that they are made up of a variety of fragmented or isolated media that complement or contradict each other, and which, when combined, produce meanings that transcend the sum of its parts. The same goes for crossmedial exhibitions. Diverse media contribute diverse materials and meanings, and are employed in order to tell a larger story. Crossmediality, furthermore, is a way of looking: a work or exhibition does not need to be intended as crossmedial to be interpreted as such. Thus, the title of this issue relates to the variety of definitions of crossmediality.

The concept of crossmediality is novel and still in development. The confusion over what it entails exactly perhaps issues from the fact that there are a number of concepts that are closely related to crossmediality, like intertextuality, multimediality, and intermediality. Intertextuality refers to other already existing texts or images outside the artwork, revealing the embeddedness of the work in a network of other meanings. Multimediality entails the use of a variety of media in order to create or exhibit an artwork, for instance when paintings are reproduced in moving images. The various media have no direct influence on the meaning of the work, but mainly serve as different platforms through which to communicate the work. Intermediality denotes the convergence of multiple media. Within a work the boundaries of media are not crossed, but a number of different media are merged.

From the articles in this issue it becomes apparent that each author has a different idea about the precise definition of the

concept. All these definitions together form an image of crossmediality that you, as reader, can construct by connecting the dots. Elizabeth Ferrell compares crossmediality with intermediality and concludes that 'Like the term "intermedial", "crossmedial" implies an interaction between media – that different material forms affect or bear on one another. Unlike the former term, however, the latter connotes contention as well as connection – that the media are at cross odds or are even "cross" (as in displeased) with one another. A simultaneously complementary and contestatory dynamic is implied by the term "crossmedial".' This peculiar dynamic within crossmediality, which is both complementary and discordant, is teased out by Ferrell, but is palpable throughout the entire issue. Ferrell deconstructs a typical Cold-War exhibition, and states that its politicized, even propaganda-like character establishes a crossmediality that is entirely alien to the artworks on display.

Another view on crossmediality comes courtesy of Mirjam Knotter, curator at the Joods Historisch Museum (Jewish Historical Museum). In an interview she discusses how *Black Box*, by the socio-political artist William Kentridge, crosses medial boundaries, and how the exhibition designers dealt with that. She states: 'To me, an exhibition is crossmedial when form, technology, space, atmosphere, and everything those entail, interacts.' In this issue we also hear from the Danish exhibition designer Anne Schnettler, and from Laura van Hasselt, curator at the Amsterdam Museum. Both analyze the employment of crossmedial tools in order to create an exhibition narrative from artworks and historical artifacts. Martijn Stevens, too, discusses the use of cross-medial presentation methods in order to bring historical artifacts to life, specifically in the case of the integration of video installations with their surroundings at Kasteel Amerongen (Amerongen Castle).

In addition to exploring crossmedial artworks and the usage of crossmedial tools in exhibitions, *Connected Dots* examines works and exhibitions that exist only virtually. The *Paradiso Phone Expo* is an exhibition

that can be viewed only via a mobile phone, and asks if mobile phones isolate or connect people. In her article concerning the influence of *augmented reality* on the viewer's experience of art, *Kunstlicht*-editor Lisa Goudsmit explores the effects of viewing art on the screen of a mobile phone.

The content of the issue is itself situated in between a crossmedial artwork. Especially for *Kunstlicht*, visual artist Jan Robert Leegte created an online mini-exhibition from cover to cover: a hyperlink on the front links to a site-specific contextual work, and the hyperlink on the back cover links to the exhibition text. It is up to you, the reader, to connect these dots and bring the mini-exhibition to life.

Connected Dots aims to show a diverse discourse surrounding crossmediality, but above all calls for new insights into and questions concerning crossmediality.

Kunstlicht would like to welcome Angela Bartholomew and Marlies Noijens. We are sad to see Michel Pierre Laffite go. Lisa Goudsmit will temporarily resign her function after the release of *Connected Dots*.

We wish you a lot of reading and viewing pleasure.

On behalf of the editorial board,
Lisa Goudsmit and Winnie Hofmeester

- 11. Contemporary American Painters**
The Crossmedial Exhibition as Propaganda
Elizabeth Ferrell
- 22. *Black Box vs. White Cube***
Mirjam Knotter over William Kentridges installatie
in het Joods Historisch Museum
Lisa Goudsmit
- 31. De juiste verhoudingen**
Onvoorziene media in een driehoeksrelatie
- 39. *Amsterdam DNA als crossmediaal experiment***
Een analyse van de nieuwe permanente
tentoonstelling van het Amsterdam Museum
Laura van Hasselt
- 49. Tastend zien**
Crossmediale tentoonstelling en de epistemologie
van het museum
Martijn Stevens
- 56. *Hey how ya doin'***
Een tentoonstelling per mobiele telefoon
- 67. Ongrijpbare gelaagdheid**
De invloed van Augmented Reality op
kunstbeleving
Lisa Goudsmit
- 76. Jan Robert Leegte – Connected Dots**
Kunstenarsbijdrage

17 Contemporary American Painters

The Crossmedial Exhibition as Propaganda

How can we make difficult art more understandable to the people? How can we make them understand that these abstract artists aren't madmen? The Soviet Pavilion is right across the road! Elizabeth Ferrell deconstructs a Cold-War infused exhibition of American abstract expressionist art.

Despite its message of world unity, the Brussels World's Fair of 1958 (the first after World War II) was a Cold-War battleground. Its Belgian hosts – perhaps recognizing that competition would prevail over the event's pretense of international cooperation less than a year after Sputnik's launch – set the stage for a confrontation between the Soviet Union and the United States by assigning the sparring powers adjoining plots. The fairground mapped the riven geopolitical landscape as the blocky, neo-classical Soviet Pavilion – a monument to totalitarian techné according to the U.S. press – faced off against the airy rotunda of the American Pavilion – which the domestic media interpreted as a symbol of democratic freedom and transparency.¹

The ideological stakes were therefore incredibly high for the four visual art exhibitions featured in the U.S. Pavilion.² The contemporary painting show – matter-of-factly titled *17 Contemporary American Painters* – was assembled under the auspices of the American Federation of the Arts with the leadership of George Staempfli, a former curator of paintings at the Museum of Fine Art in Houston who would open a modern art gallery in New York the following year.³ A jury of three museum professionals selected the exhibi-

tion's forty-four paintings by the following artists: William Baziotès, James Boynton, Lawrence Calgagno, Nicholas Carone, Richard Diebenkorn, Jimmy Ernst, Sonia Gechtoff, Grace Hartigan, Ellsworth Kelly, William Kienbusch, George Mueller, Kyle Morris, Bernard Perlin, Corrado Marca-Relli, Robert Motherwell, Ad Reinhardt, and Lundy Siegfried.⁴

Although the jury's proceedings were confidential, some of its selection criteria are known. Staempfli asked the committee to pick artists under forty-five years of age from diverse regions of the country. They also calculated their choices to appeal to young, sophisticated Europeans – in other words, to the continent's future ruling class.⁵ The U.S. government had been targeting this demographic for several years with traveling shows curated by the Museum of Modern Art (MoMA) in New York.⁶ During the Brussels Expo, two state-sponsored exhibitions, *The New American Painting* and *Jackson Pollock*, toured Europe promoting abstract-expressionist painting as a manifestation of the personal freedom granted by capitalist democracy.⁷ Museum curators portrayed the paintings' non-objective subject matter as evidence of the artists' individual liberty. MoMA's director, Alfred H. Barr Jr., made this pitch in



1a.

The New American Painting catalog: 'In principle [the artists'] individualism is [...] uncompromising [...]. For them, John Donne to the contrary, each man is an island.'⁸ (The passage references a famous line from 'Meditation XVII' of Donne's *Devotions upon Emergent Occasions* (1624): 'No man is an island, entire of itself; every man is a piece of continent, a part of the main.') This state of liberty was ideally recreated for viewers by presenting the works in a white cube environment, without interpretation or contextualization.⁹ While generally not as well-known as the established abstract expressionists featured in MoMA's cultural propaganda, the artists picked for *17 Contemporary American Painters* worked in a similar style.¹⁰ All of the paintings included in the show were abstract, and a majority of canvases were big, bold, and gestural.

However, the Brussels show differed from MoMA's traveling exhibitions in one crucial respect: it accompanied the display of paintings with photographs and written descriptions of the artists who made them.¹¹ Staempfli commissioned Hans Namuth (who had gained

recognition earlier in the decade for his portraits of abstract-expressionist artists) to travel the country photographing each artist in his or her 'native' habitat.¹² Staempfli then selected several prints of each artist and assembled them – along with a brief biographical sketch by Namuth – on individual panels. These were displayed in slanted vitrines in the center of the exhibition space, while the paintings hung on walls around the periphery (figs. 1a & b).

By including photographs, the show violated the white cube exhibition design that MoMA used both at home and abroad.¹³ The white walls and minimal furniture of MoMA's galleries were supposed to erase context, communicate the sovereignty of the artist's expression and enable viewers' direct and purely aesthetic experience of the artworks. Namuth's photographs invaded this pristine, decontextualized space like an alien spacecraft. They forced the paintings to interact with a foreign medium and smuggled the outside world inside the gallery's cloistering walls. They also swapped all pretense of direct engagement for a declaratively mediated experience of the



1b. 1a & 1b:

Photographer unknown, installation photographs of *17 Contemporary American Painters* in the United States Pavilion at the Brussels World's Fair, 1958. National Archives, College Park, MD: Records Relating to the Brussels Universal and International Exhibition, 1956-1959, RG 59, Photographs nos. 59-WF-58 1010-15 and 59-WF-58 1010-13. Courtesy National Archives.

exhibited works. The installation mobilized a viewing process that spanned media and visual languages, in which abstract paintings, representational photographs, and written biographical information mingled in the audience's perception and consciousness.

The exhibition was not received well in the American press. What went wrong? What accounts for the curious eruption of photography and text into the abstract art exhibition? Did their inclusion contribute to the critics' unfavorable assessment? What aesthetic and political purposes was this interplay of media supposed to serve? How, in sum, did the crossmedial exhibition design of *17 Contemporary American Painters*

speak to the ideological imperatives of the U.S.'s participation in the Brussels Expo and, more generally, of American abstract painting during the Cold War?¹⁴ Since the photo-panels are lost, I base my analysis on archival evidence of the exhibition's production, installation shots, reviews, and photographs that Namuth took for the commission but which may or may not have been included in the show.¹⁵

Staempfli succinctly described the photo-panels' intended function in a memorandum from 1957: 'Photographs of the artists would go a long way towards humanizing this otherwise rather abstract exhibit.'¹⁶ His statement conflates multiple connotations of the words 'humanize' and



‘abstract,’ collapsing each term’s reference to an artistic language with the type of viewing experience it was thought to prompt. Thus ‘abstract’ signifies both the non-objective character of the exhibition’s paintings and their abstruseness, while ‘humanize’ conveys both the photographs’ representational nature and their capacity to make the works more relatable.¹⁷

The idea that photography is a unifying force capable of compensating for the alienating effects of abstract painting was commonplace when Staempfli expressed it. As Abstract Expressionism rose to national prominence in the 1950s, exhibitions and popular publications accounted for the difficulty of abstraction when marketing it to mass audiences. This situation, in combination with the nation’s Cold-War values, gave rise to the narrative that the artworks’ obtuseness reflected the extreme individualism of their makers. The artist’s autonomy was a highly politicized and contested construct in postwar America because it was intimately tied to contemporary debates about the individual’s relation to society. The challenge that abstract art posed to public communication was both celebrated as a declaration of individual

freedom and disparaged as a sign of the nation’s lack of social cohesion. Photography was often framed as a medium capable of illuminating the obscurity of abstraction and, consequently, of restoring the balance between self and society.¹⁸ This idea evidenced a tremendous period faith in photography as a communication and social-engineering tool, a belief that bolstered the extreme popularity of illustrated weeklies (such as *Life* magazine) and documentary photo-exhibitions (such as *The Family of Man*) in mid-century America.¹⁹ The peculiar exhibition design of *17 Contemporary American Painters* reflects this period confidence in photojournalism.

The details of Namuth’s assignment indicate that Staempfli wanted the photo-displays to temper the paintings’ ‘individualism’ both by creating a more comprehensive viewing experience and by depicting the artists as integral members of American society. He charged Namuth with capturing the artist ‘in the context [of] his daily surroundings’ and in ‘relationship to [. . .] his family and friends’ – specifications clearly calculated to counter the image of the isolated artist.²⁰ Staempfli explained, ‘I cannot overstress



2. Hans Namuth, *Ellsworth Kelly with Delphine Seyrig and Duncan Youngerman in Kelly's Coenties Slip studio*, 1958, photograph. Reproduced in: Diane Upright, *Ellsworth Kelly: Works on Paper*, New York: H.N. Abrams, 1987, p. 195.

the importance of demonstrating with good photographic material that each of [these artists] is human and has normal community ties, families and all that.²¹ Namuth's documentation of each artist's connectedness 'to the people and things with which he lives' was ultimately supposed to illuminate his belonging to the national community.²² Staempfli wanted the photographs to contextualize each artist within 'the "American way of life"', the nation's common cultural habits and the ideological principles thought to underlie them.²³

In keeping with his assignment, Namuth depicted the artist as a thoroughly social animal. His seemingly candid shots frequently capture the artists interacting with other people and performing ordinary roles in society (e.g., the artist as family man, neighbor, teacher, et cetera). When combined on the panels, these images mapped each artist's network of private and public relationships. Furthermore, they often implicate the viewer within the normalized social scenes they represent. One typical shot situates the viewer as Ellsworth Kelly's dinner guest (fig. 2). The fragmentary composition and low angle of view create the illusion that the viewer is 'in' the scene – sitting across the table from the conversing artist in his Manhattan loft, which was part of the Coenties-Slip artists' colony.²⁴ In the background, a woman and small child play in the commodious interior.²⁵ The artist – a gay man – appears to perform both gender- and hetero-normative roles within this web of interactions staged across the photograph's lateral composition. Like many of Namuth's photographs of Kelly, this one represents him within the Coenties-Slip community even

as it normalizes the spaces and relations of that bohemian collective through strategic framing.

Namuth not only situated the artists socially; he placed each within a series of nested physical environments – home, neighborhood, city – that ended, conceptually, with the nation, a context represented by the Pavilion housing the installation. A photograph of William Baziotes, for example, adamantly contextualizes the artist within a specific milieu (fig. 3). Namuth places the artist in the street. A row of boys crowds close to the lens, eliding the foreground and flattening the cityscape of large apartment blocks and wide streets beyond. Baziotes is nearly lost in the fray: his head and shoulders barely peak above the boys' caps, and one of their arms threatens to occlude him altogether. Only Namuth's selective focus and an arrow-like tree differentiate the artist within the photograph's jostling visual field. The shot takes pains to perceptually integrate the white, middle-aged artist with his Harlem neighborhood, an environment which the photograph codes as urban, working class, African American, and vibrantly youthful.²⁶

Namuth's photographs represent relationships and places particular to each artist's life but do so in ways that familiarize them – that fit the specific details of individual biography into typical, non-threatening molds. Thus Kelly's communal and queer Coenties-Slip circle resembles a heterosexual family, and Baziotes' Harlem a friendly neighborhood where 'the color line does not exist' – perhaps suggesting that these American artists are approachable and not that different from the European audience.²⁷ In these photographs, difference provides superficial inter-



3. Hans Namuth, *William Bazile*, 1958, photograph. Courtesy Center for Creative Photography, University of Arizona. ©1991 Hans Namuth Estate.

est that gives way easily to a sense of commonality. Staempfli expressed this imperative in his directions to Namuth: 'What we would like to get across to our large foreign audiences is that the artist is not only a creator but also and simply a human being' and thus, the statement implies, like the viewers.²⁸ Namuth's seemingly informal shots of artists smiling and socializing in everyday situations foster a congenial atmosphere that inclines viewers to sympathize with those depicted. By putting a relatable face to the sublime and potentially disturbing works, the photographs provided a sometimes misleading human-interest angle into the show's abstract paintings.

The photojournalistic style of both Namuth's images and Staempfli's arrangement of them was vital to conveying the artists' approachability. Due to their documentary aesthetic, the photographs appear uncoded; they read as direct windows into real events from the artists' daily lives. This fiction of transparency was essential to each panel's ability to acquaint viewers with the artist in a seemingly natural way – through his or her biographical sketch and (simulated) social interactions. Emily Genauer's review for the *New York Herald Tribune* indicates that the panels' text contributed to the images' explicitness. She excerpts a passage accompanying Bernard Perlin's panel: 'He keeps to himself and goes three times a week to the gymnasium for exercise (picture here of Perlin in shorts working with dumb-bells).'²⁹

Her use of the phrase 'picture here' to join her description of the photograph to the quote conjures a spatial – specifically, caption-like – relationship between the two media that did not exist on the panels, where the text was presented as a solid block (the English original followed by French and German translations) rather than fragmented and paired with corresponding images.³⁰ Genauer's reading suggests that Staempfli's montages resembled an illustrated weekly's photo-essay enough to prompt a similar viewing experience – one in which photographs appeared to illustrate (i.e., to serve as informational and rhetorical equivalents of) prose.³¹ This photojournalistic relationship between text and image facilitates (deceptively) clear communication by anchoring polysemous pictures to specific, stable meanings.³² Therefore, the panels should be considered photojournalistic panels, rather than photo-panels.

At times, Namuth protested the aesthetic strictures imposed by the Brussels project. His creative conflicts with Staempfli are manifest in a letter criticizing the curator's choice of photographs for the panels:

To give you an example: I am quite disappointed that in the case of Marca-Relli you are omitting the large photograph of his face; I value this picture very much; the same applies to the face of Bernard Perlin with his eyes closed which I think is an outstanding one



4. Hans Namuth, *Barnett Newman*, 1951, photograph. Courtesy Center for Creative Photography, University of Arizona. ©1991 Hans Namuth Estate.

in the entire group. Pictures like these reveal more about the man, in my opinion, than all the supermarkets in the United States.³³

Here, Namuth reveals his preference for intimate portraits over the documentary, situation-based shots Staempfli selected. His comments indicate that he also took issue with the panels' portrayal of artistic identity. For Namuth, the locus of the artist's selfhood – and thus the most worthy subject to capture on film – was his subjective interiority, not his participation in 'the American way of life.'³⁴ Namuth's conflict with Staempfli betrayed his allegiance to the model of artistic identity, and the conventions for representing it photographically, that developed around Abstract Expressionism in the 1940s and 1950s.³⁵ Photographs of the solitary artist absorbed in contemplation within his cloistered studio – such as Namuth's portrait of Barnett Newman from 1952 (fig. 4) – pictorially codified the persona of Romantic genius adopted by many abstract expressionists.³⁶ Such images served as public expressions of artistic autonomy and the privacy of abstract art.

The Brussels exhibition – perhaps due to its pressing political stakes – subverted the tropes for representing abstract artists. Namuth's photographs for this occasion made over the lonely visionary into an Average Joe engaged in the world around him. They also assumed a dif-

ferent role in the viewer's experience of abstract artworks. Secluded in his austere studio, the artist exemplified the transcendent, autonomous selfhood that the viewer ideally attained in front of the abstract expressionists' sublime canvases. Such photographs drew an analogy between the subject positions of the artist in his studio and the viewer in the gallery that preserved the autonomy of each. The archetypal portrait of the abstract-expressionist artist supplemented his paintings by reinforcing – rather than by counterbalancing and thus, contradicting – their account of the private self. Standing back-to-back in the middle of the gallery and facing out towards the works, Staempfli and Namuth's panels physically usurped the position of the ideal beholder, according to the 1950s' convention of direct, autonomous viewing. The panel's centrality and direction, that is, implied that they constituted an interpretive layer of information between viewer and artwork.

Namuth was not alone in objecting to *17 Contemporary American Painters*. The overwhelmingly negative press the exhibition received indicates that the photojournalistic panels failed to suture the tears that abstract painting was seen to rend in America's social fabric. A chorus of critics and visitors feared that expressing individualism through the language of abstraction came at an undermining cost – communication failure. A reviewer for *Time* articulated this view: 'They [the

artworks] leave no doubt that in the U.S. an artist is free to pursue his personal vision and interpretation. The hope of the U.S. show is that this unique message of freedom will make its way through the bewilderment.³⁷ Given the exhibition's high political stakes, the argument went, these opaque works were not only frustrating; they were dangerous. By 'representing the wildest extremes of personal liberty', the paintings supposedly conjured a fragmented America – a society unable to strike the proper balance between personal freedom and the national good, private and public, individual and collective.³⁸ By portraying Americans as atomized, decadent, and self-centered, abstract art, commentators warned, played into Soviet propaganda and catalyzed dire political consequences.³⁹

The fact that most reviewers did not mention the photojournalistic panels and panned the exhibition by rehashing clichéd criticisms of abstract art suggests that photography failed to perform the mediating role that Staempfli intended. The one review to include an analysis of Namuth's photographs and texts suggests why. Genauer's unfavorable article begins by deriding the panel notes and, by implication, the photographs that illustrated them as packaged, superficial, and frivolous. 'It's completely in character with our exposition planning,' she continued, 'that the same audience first assumed to be sophisticated enough to appreciate the most difficult abstractions should now be addressed on the kindergarten level.'⁴⁰ In her view, the condescendingly-simplistic panels were inadequate because they were utterly incongruous with the works on display. Rather than translate the paintings' 'sophisticated' aesthetic language into a comprehensible idiom, the photographs, in her view, spoke past the works – their 'kindergarten level' communication style overcompensating for abstraction's difficulty. The two media failed to cohere in Genauer's experience of the exhibition: the photographs' and biographies' model of identity could not graft onto the paintings' existential account of selfhood; the mundane sociability simulated by the photographs conflicted with the transcendent experience of individual interiority fostered by the paintings; the photojournalistic panels' cheery tone clashed with the paintings' bravado. As a result, the artist as Everyman and the artist as Other passed without meeting.

Interpreting the experience of viewing art as an inter- or intra-subjective encounter – as, that is, staging either the viewer's relationship with society or his alienation from it – was pervasive in Cold-War America. This reading is evident not only in *17 Contemporary American Painters* but also in MoMA's representation of Abstract Expressionism and *Life's* coverage of abstract art. *17 Contemporary American Painters* represents a moment when extreme ideological pressure was put on the viewing experience of art – when the ability of works to communicate was analogized to the ability of individuals to relate to one another in society. During the Cold War, culture became a stage for debates about the proper balance between personal freedom and societal cohesion, individualism and collectivity. *17 Contemporary American Painters* attempted to simulate a balanced relationship between the self and American society by creating a reciprocal relationship between media. Specifically, Staempfli endeavored to use photojournalism's combination of photography and text to compensate for the alienating effects of abstract painting by staging the opposite experience – i.e., social belonging – between viewer and artist. Ultimately, however, the two formal languages were too disparate (and, most likely, the political climate too charged) for them to cohere meaningfully in the viewer's experience. In hindsight, the crossmedial installation design of *17 Contemporary American Painters* speaks to art's complicated liaison with society. It evidences the simultaneous confluence of and collision between capitalist democracy's imperialism and the art world's romanticism, as well as the curator's perilous attempts to mediate between them. ○

Personalia

Elizabeth Ferrell is a Ph.D. candidate in the History of Art Department at The University of California, Berkeley. She is currently writing her dissertation, *Collaborated Lives: Individualism and Collectivity in Jay DeFeo's Fillmore Street Circle*.

- 1 For examples of this popular binary interpretation of the Soviet and American Pavilions see 'Our Image at Brussels' in: *Life*, 14 July 1958, p. 44 and Walter H. Waggoner, 'We Look at Them, They Look at Us' in: *The New York Times Magazine*, 11 May 1958, pp. 12-13, 63-64.
- 2 The U.S. Pavilion's visual art program included *Indian Art in the United States* (organized by René d'Harnoncourt of the Museum of Primitive Art, New York), *American Folk Art* (organized by Mrs. John A. Pope of the Smithsonian Traveling Exhibition Service), *Contemporary American Sculpture* (selected by the Office of the Commissioner General in cooperation with the architect of the U.S. Pavilion, Edward D. Stone), and the subject of this paper, *17 Contemporary American Painters*.
- 3 Staempfli's official title was Assistant Chairman of the Fine Arts Section. He answered to both Harris K. Prior, Director of the American Federation of the Arts (AFA), and Thurston Davies, Executive Director of the U.S. Pavilion. The task of organizing *17 Contemporary American Painters* fit the AFA's mission to foster public access to original artworks by assembling exhibitions for display both at home and abroad. By the late 1950s, the venerable non-profit had plenty of practice assisting the U.S. government in crafting exhibitions for international art fairs. It had, for example, organized the American Pavilion at the Venice Biennale since 1924.
- 4 The AFA-appointed jury was made up of Grace Morley of the San Francisco Museum of Art, Robert Beverly Hale of the Metropolitan Museum of Art and H. Harvard Arnason of the Walker Art Center.
- 5 Grace Morley, unpublished letter to Everett Elliott, 25 July 1958, American Federation of Arts records, 1895-1993, Archives of American Art, Smithsonian Institution. I will henceforth refer to these records as 'AFA, AAA.'
- 6 For more information about the well-documented relationship between MoMA and the U.S. government see E. Cockcroft, 'Abstract Expressionism: Weapon of the Cold War' in: *Artforum*, June 1974, pp. 39-41, M. Kozloff, 'American Painting during the Cold War' in: *Artforum*, May 1973, pp. 43-54, S. Guilbaut, *How New York Stole the Idea of Modern Art*, Chicago: University of Chicago Press, 1985, and J. Elderfield (ed.), *The Museum of Modern Art at Mid-Century: At Home and Abroad, Studies in Modern Art 4*, New York: H. Abrams, Inc., 1994.
- 7 The three exhibitions were simultaneously on view in Europe at various moments during 1958. After The Brussels Expo, the paintings from *17 Contemporary American Painters* were displayed at the United States Information Service Library in London. At this time, *Jackson Pollock* was showing at the Whitechapel Gallery, and *The New American Painting* was scheduled to open at the Tate the following February (Margaret Cogswell, unpublished letter to Stefan Munsing, 8 July 1958, AFA, AAA).
- 8 Alfred H. Barr, Jr., 'Introduction' in: *The New American Painting: As Shown in Eight European Countries 1958-1959*, New York: The Museum of Modern Art, 1959, p. 15. The full quote is as follows: 'In principle their individualism is as uncompromising as that of the religion of Kierkegaard whom they honour. For them, John Donne to the contrary, each man is an island.'
- 9 The introduction that Alfred H. Barr, Jr., MoMA's director, wrote for *The New American Painting* catalog exemplifies this interpretation. Essays like Barr's implicitly contrast America's gestural abstractions with Russia's content-laden, state-sponsored realism.
- 10 Two of the New York artists featured in the Brussels show, Baziotes and Hartigan, were also included in *The New American Painting*.
- 11 It is unclear who came up with the idea of incorporating photographs of the artists into the exhibition, though correspondence indicates that it may have originated with Morley (Morley, unpublished letter to Harris K. Prior, 2 December 1957, AFA, AAA).
- 12 Namuth was a German émigré based in New York City. His most famous works, then and now, are his iconic photographs of Pollock painting, which were first published in *Portfolio* in 1951, and his short film (*Pollock Painting*) depicting the same subject, which he co-produced with Paul Falkenberg in 1951, and for which Morton Feldman wrote the score.
- 13 Alfred H. Barr, Jr., the Museum's first director, crafted this installation idiom, which became the dominant mode of exhibiting modern art in the twentieth century (C. Klonk, *Spaces of Experience: Art Gallery Interiors from 1800-2000*, New Haven and London: Yale University Press, 2009).
- 14 Like the term 'intermedial,' 'crossmedial' implies an interaction between media – that different material forms affect or bear on one another. Unlike the former term, however, the latter connotes contention as well as connection – that the media are at cross odds or are even 'cross' (as in displeased) with one another. I argue the relationship between painting, photography, and text in *17 Contemporary American Painters* fits the simultaneously complementary and contestatory dynamic implied by the term 'crossmedial.'
- 15 If the panels are extant, I have yet to locate them. They appear to have passed into the proprietorship of the American Federation of the Arts at the Expo's end.
- 16 George W. Staempfli, U.S. government memorandum to Dr. Thurston J. Davies, 6 December 1957, RG 59, Records Relating to the Brussels Universal and International Exhibition, 1956-1959, Box 1, folder 'Fine Arts,' National Archives, College Park, MD. I will henceforth refer to this folder as 'RG 59, NA.'
- 17 'Humanize' also alludes to the Fair's slogan, 'A World View – A New Humanism,' which expresses the event's stated goal of fostering global unity through the recognition of mutual humanity. See: R. H. Haddow, *Pavilions of Plenty: Exhibiting American Culture Abroad in the 1950s*, Washington D.C.: Smithsonian Institution Press, 1997, p. 94.
- 18 *Life* magazine's postwar coverage of the visual arts exemplified the overt politicization of abstract art and the abstract artist. From the late 1940s through the early 1960s, *Life* heralded its signature brand of photojournalism as the antidote to modern art's obscurity. Incorporating nonobjective works into photo-essays, *Life's* editors claimed, made the former's enigmatic language instantly legible. The magazine framed its mediation between avant-garde and public as a not only cultural but also political task. 'This tremendous, individualistic struggle, which makes modern art so difficult for the layman,' explained *Life's* editors in 1948, 'is really one of the great assets of our civilization. For it is at bottom the struggle for freedom' ('A *Life* Roundtable on Modern Art: Fifteen Distinguished Critics and Connoisseurs Undertake to Clarify the Strange Art of Today' in: *Life*, 11 October 1948, pp. 56-79). But, *Life* cautioned, the artist's flaunted independence – manifested in the avant-garde's elitist 'cult of unintelligibility' – also imperiled the Free World ('In a Second Revolution the New Role for Culture' in: *Life*, 26 December 1960, p. 45). 'The chasm between artists and democratic society could conceivably prove as frustrating to cultural progress as the old class war,' warned a 1960 editorial. 'Yet, it can be bridged' (ibid.). When modern art's individualism strayed into 'alienation and obscurity,' when its autonomy courted solipsism

- and hermeticism, *Life* would undertake the crucial task of reintegrating it with the mainstream (ibid.).
- 19 Blake Stimson investigated many such facets of the postwar perception of photography in *The Pivot of the World: Photography and its Nation*, Cambridge, MA: MIT Press, 2006.
 - 20 Staempfli, unpublished letter to Hans Namuth, 17 January 1958, RG 59, NA and Staempfli, letter to Namuth, 23 October 1958, RG 59, NA.
 - 21 Staempfli memo, 6 December 1957.
 - 22 Op. cit. (note 20), 17 January 1958.
 - 23 Ibid. Staempfli reiterated this sentiment in a congratulatory letter to Namuth dated 23 October 1958: 'Thanks to your effort we were able to illuminate with great poignancy the American scene and the civic climate in which our artists live and work.'
 - 24 In the late 1950s and early 1960s, Kelly occupied a loft at 3-5 Coenties Slip, a former light-industrial building overlooking the East River. Other artists who lived and worked in the building during this period included the abstract painters Agnes Martin and Jack Youngerman and Pop artists James Rosenquist and Robert Indiana. For more information about the Coenties Slip artist community see: J. Beardsley, *Nine Artists/Coenties Slip*, New York: Whitney Museum of American Art, 1974.
 - 25 The woman depicted in the photograph is the French actress Delphine Seyrig, and the child is her son, Duncan Youngerman. When the picture was taken, Seyrig lived with Duncan and her husband, the American painter Jack Youngerman, in the same building as Kelly.
 - 26 Baziotes' location – like most of the places depicted in Namuth's photographs – is identified in the brief biographical sketch that was affixed to his panel (H. Namuth, 'Notes on Painters,' AFA, AAA).
 - 27 Ibid.
 - 28 Op. cit. (note 20), January 17, 1958.
 - 29 E. Genauer, 'U.S. Art Show at Brussels Fair Baffles or Amuses Europeans' in: *New York Tribune*, 22 June 1958, s.p., AFA, AAA.
 - 30 Since the panels are no longer extant, it is difficult to determine how Staempfli's choice to lump the text together, rather than distribute it into captions, would have influenced the viewer's experience. I speculate that the distance between text and image would have diluted the connection between them somewhat, giving the viewer more latitude to interpret photographs. However, the panel's divergence from the typical photo-essay format does not appear to have made much difference to Genauer.
 - 31 In fact, Staempfli unsuccessfully petitioned *Time*, *Life* and *Look* to publish Namuth's 'picture stories' as magazine spreads (Staempfli, unpublished letter to Prior, 4 December 1957, AFA, AAA and Staempfli memo 6 December 1957). This fact suggests that the curator intentionally modeled the exhibition's photo-panels on the illustrated weekly photo-essay.
 - 32 In this example, Namuth's note moors the equivocal snapshot of Perlin in the gym to a concrete event – the artist's tri-weekly workout. My analysis is informed by Roland Barthes' famous structural analysis of the press photograph in 'The Photographic Message' in: *Image, Music, Text*, trans. Stephen Heath, New York: Hill and Wang, 1977, pp. 15-31.
 - 33 Namuth, unpublished letter to Staempfli, 11 March 1958, AFA, AAA.
 - 34 One could also argue that Namuth objected to Staempfli's presentation of the photographer's work as photojournalism rather than art. Depending on whose side you take, *17 Contemporary American Painters* can be considered a crossme-
 - dial exhibition or a crossmedial art exhibition, in accordance with contemporary standards.
 - 35 Fred W. McDarragh, a staff photographer for *The Village Voice* and *Life* magazine also contributed to the development of these tropes for representing abstract-expressionist artists.
 - 36 This characterization of the artistic identity cultivated by many abstract-expressionist artists derives from C.A. Jones, 'The Romance of the Studio and the Abstract Expressionist Sublime' in: *Machine in the Studio: Constructing the Postwar American Artist*, Chicago: University of Chicago Press, 1996, pp. 1-59.
 - 37 'Americans at Brussels: Soft Sell, Range and Controversy' in: *Time*, 16 June 1958, s.p., Sonia Gechtloff papers, 1957-1980, AAA.
 - 38 As cited by: R.H. Haddow, op. cit. (note 17), p. 126.
 - 39 For examples of this sentiment see: D. Brinkley, 'Downright Shameful,' in: *The New Republic*, 7 July 1958, p. 8, J.S. Drago, letter to the editor, in: *The New York Times*, 13 March 1958, page unknown, and N. Kent, 'Why Did They,' in: *American Artist*, May 1958, p. 3. The exhibition was one of the most contentious aspects of the U.S. Pavilion. Broadening the show to include representational paintings was one of the few suggestions made by George V. Allen, director of the United States Information Agency, whom President Eisenhower sent to investigate citizen complaints about the Pavilion. The controversy that *17 Contemporary American Painters* kicked up in Brussels became the focus when it was later shown in New York to raise funds for charity. The show's press release announces this slant: 'Few people who did not actually see the much-debated exhibition of American Painters and Sculptors at the Brussels Fair really know what all the shouting is about. Here is a chance to see for yourself' (Press release for World House Galleries, undated, AFA, AAA). Despite its failure at the World's Fair, the exhibition's crossmedial design had an afterlife in the United States. Panels with photographs of the artists were also displayed in the traveling exhibition *The Individual and his World*, which was organized by Fred Martin for the San Francisco Art Bank in 1959.
 - 40 These adjectives are implicit in Genauer's snide description of the notes as 'Miss Subways type comments' ('U.S. Art Show'). This reference to a New York City Subway poster campaign that featured headshots and brief descriptions of attractive female riders likened the account of identity created by the photo-panels to that of a personal ad.



***Black Box* vs. White Cube**

Mirjam Knotter over William Kentridges installatie in het Joods Historisch Museum

←

1. (boven) William Kentridge,
Installatiefoto *Black Box/Chambre Noire*,
miniaturtheater (detail).
2. (onder) William Kentridge,
Installatiefoto *Black Box/Chambre Noire*,
miniaturtheater (detail).

Mirjam Knotter is conservator in het Joods Historisch Museum (JHM). Van juli tot november 2012 was daar het werk *Black Box* van de Zuid-Afrikaanse kunstenaar William Kentridge tentoongesteld. *Kunstlicht* vraagt haar hoe een museum omgaat met de uitdaging van het tentoonstellen van een crossmediale installatie.

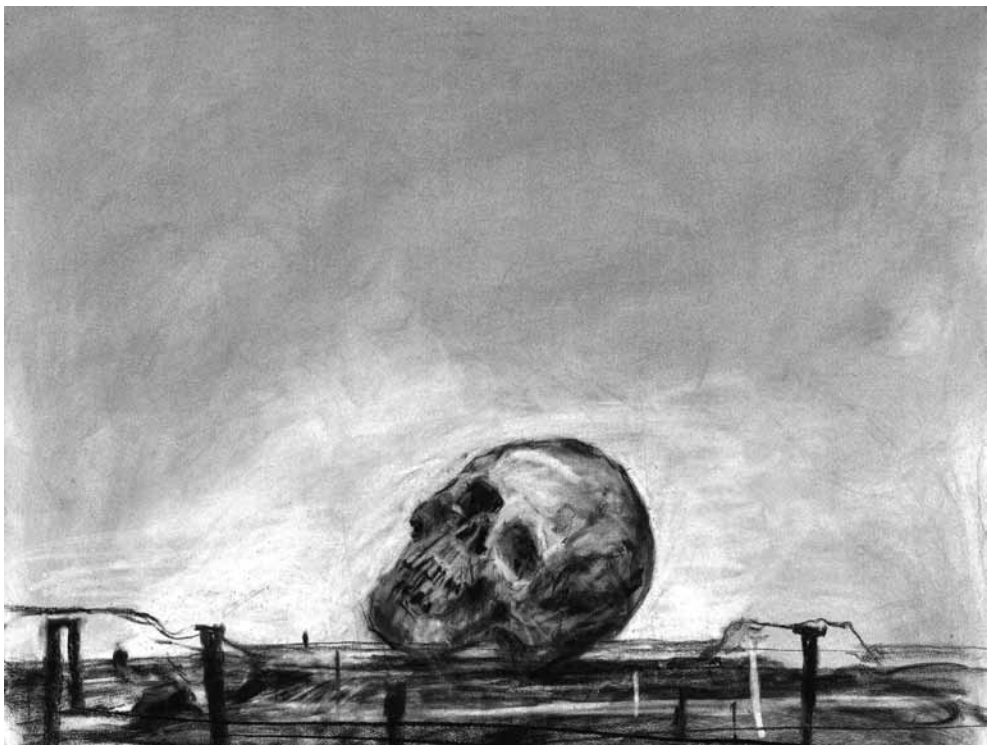
William Kentridge (Johannesburg, 1955) staat bekend om zijn multidisciplinaire werkwijze: in zijn kunst komen film, animatie, tekenkunst, grafiek en theater samen. Zo filmt en animeert Kentridge bijvoorbeeld zijn eigen houtskool- en pasteltekeningen waardoor deze een nieuw leven krijgen. Door het gebruik van eigen tekeningen en bestaand archiefmateriaal, maar ook omdat de kunstenaar zijn beelden hergebruikt, uitwist en opnieuw tekent, kent zijn werk vele lagen. Daarnaast is de inhoud en betekenis van Kentridges werk gelaagd te noemen: niet zelden is zijn werk sociaal en politiek geëngageerd.

Kentridge maakte *Black Box* in 2005 in opdracht van Deutsche Bank voor het Deutsche Guggenheim Museum in Berlijn. Het idee voor de theatrale vorm van *Black Box* kreeg Kentridge toen hij het theaterdecor creëerde van *Die Zauberflöte* van Mozart, in een versie die in 2005 in première ging in Brussel. Deze muziek zit ook in *Black Box* verwerkt, maar dan in een uitvoering uit 1937, toentertijd opgevoerd voor Nazi-kopstukken. *Black Box*, ook wel *Chambre Noire* genoemd door Kentridge, is een 21 minuten durende voorstelling in een miniatuurtheater waarin zes mechanisch aangestuurde figuren, de ‘poppen’,

beurtelings en soms tegelijkertijd een verhaal vertellen in een zeslaags coulissen-decor opgebouwd uit Kentridges houtskooltekeningen. Hier overheen worden door Kentridge gemaakte geanimeerde tekeningen en foto’s geprojecteerd, evenals historisch documentatiemateriaal en bestaande teksten.

Black Box vertelt in essentie het verhaal van het uitmoorden van de Herero-stam in Zuidwest-Afrika (nu Namibië) in 1904 door Duitse kolonisten, erkend door de Verenigde Naties als de eerste genocide van de twintigste eeuw. Breder gezien verbeeldt *Black Box* ideeën over kolonialisme en volkenmoord, maar ook emoties als verdriet en schuldgevoel. Kentridge noemt *Black Box* een ‘Trauerarbeit’ in de Freudiaanse zin: een werk dat een trauma verwerkt door het actief te herbeleven. Het trauma is in eerste instantie genocide op de Herero-stam in 1904, maar strekt zover als de associaties van de beschouwer reiken. Volgens Mirjam Knotter geven deze associaties van de bezoekers juist ook betekenis aan het werk; *Black Box* is in die zin een volledig interactief gelaagd kunstwerk geregisseerd door Kentridge.

In de opstelling van het JHM zijn circa vijftig werktekeningen, die Kentridge maakte



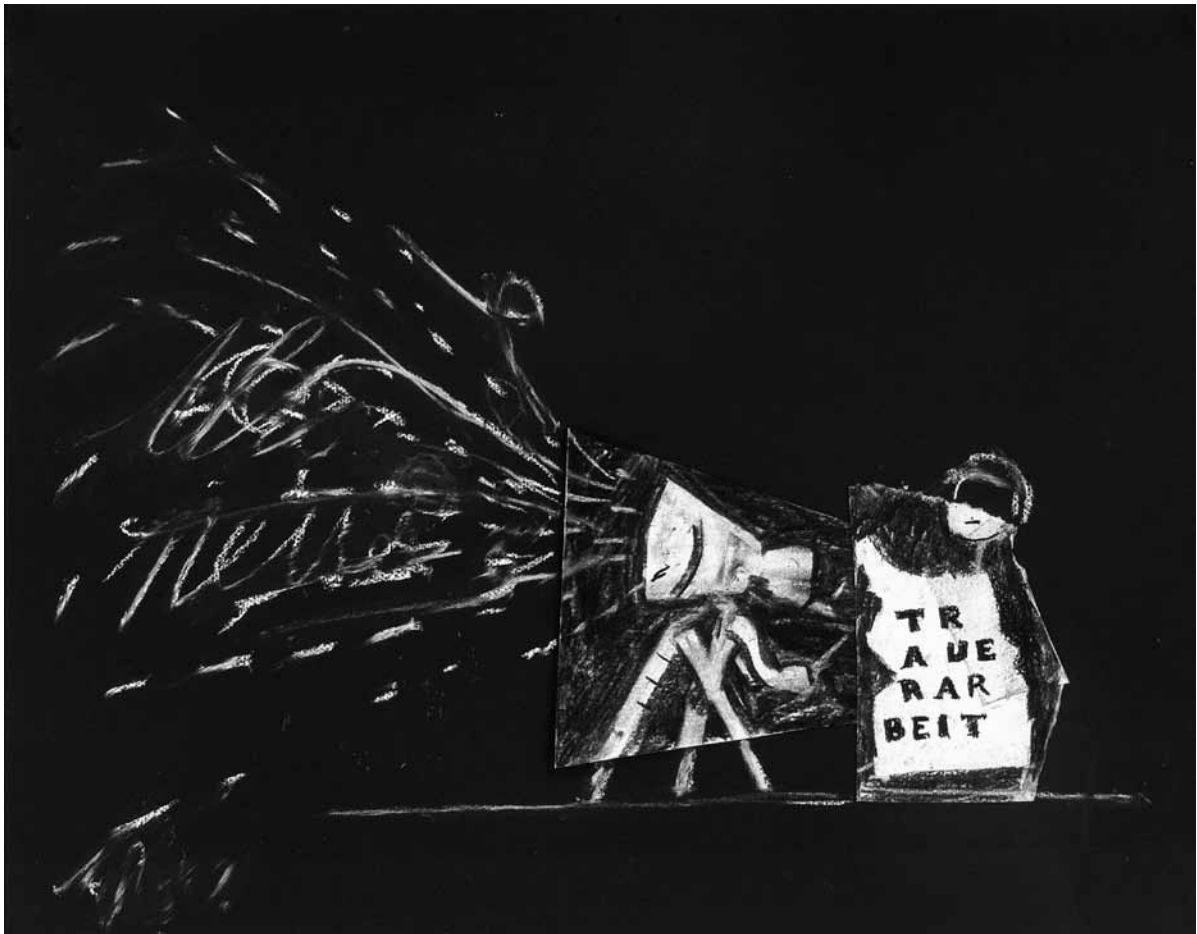
5. William Kentridge, *Zonder titel* (tekening voor *Black Box/Chambre Noire*), 2005.

Een kunstwerk is bij Kentridge een totaalwerk dat invloed heeft op de vorm. Deze is het resultaat van een ontwikkelingsproces waarin het wezen van *Black Box* uiteindelijk de optelsom is van al die verschillende media. Zo is ook de techniek in *Black Box* van invloed, de complexiteit van de techniek van het werk was al een zorg van Kentridge tijdens het maakproces. In het JHM heeft een groot team, onder leiding van Kentridges werknemers, tien dagen lang aan *Black Box* gewerkt om het in elkaar te zetten. Belangrijk bij *Black Box* is ook dat de techniek erg zichtbaar is. Wij hebben deze setting niet bedacht, dat heeft Kentridge zelf gedaan. Het is belangrijk dat je om de installatie heen kan lopen. Het is heel fascinerend om ook de zijkant te zien; hoe de poppen zich tussen de coulissen bewegen en zichzelf *resetten*. De computers, snoeren, alles is bewust in zicht gelaten. Dat past bij het werk van Kentridge, nergens werkt hij mechaniek weg.’

Het werk zelf roept associaties op die Kentridge de beschouwer al dan niet bewust heeft opgelegd. De makers van de tentoonstelling spelen echter ook een rol in

die betekenisgeving. Hoe heeft het museum deze tentoonstelling vormgegeven?

‘Kentridge weet precies wat hij doet, dat is zijn theatrale kant. Hij weet feilloos wat hij bij het publiek teweegbrengt en in zijn recente werk, waarin hij zelf optreedt, stuurt hij hierop aan. Kentridges eigen associaties gaan, in een regie die hij zelf in de hand heeft, een dialoog aan met de associaties van de beschouwers van het werk. Dat is het terrein waar wij ook over na hebben gedacht. Wij zijn ons er zeer van bewust dat door *Black Box* te plaatsen in het Joods Historisch Museum, in een ruimte van een voormalige synagoge, het werk meer associaties met de Holocaust teweeg zou brengen dan dat het deed toen het werk in Johannesburg stond, waar bezoekers vooral associaties met apartheid en kolonialisme hadden. Het zit er allemaal in. Kentridge heeft het werk niet gemaakt voor een Joods historisch museum, dus door het werk hier heen te halen doen wij ook weer ‘iets’ met het werk. Maar ik denk niet dat we er een extra betekenis aan geven. Door de intrinsieke waarde van de *Trauerarbeit* en het verhaal van de



6. William Kentridge, *Zonder titel* (tekening voor *Black Box/Chambre Noire*), 2005.

genocide, geeft *Black Box* bij de bezoekers in deze context een bepaalde associatie.'

Black Box is multi-interpretabel en deze persoonlijke interpretatie stimuleert het museum ook in deze opstelling: er is geen duidelijk vastgelegde navigatie voor bezoekers, en er zijn geen verklarende zaalteksten bij de werktekeningen. Waarom?

'Er is geen goede of verkeerde volgorde. Wat er vaak gebeurt, is dat men eerst bij binnenkomst de muurtekst leest en dan weet waar *Black Box* over gaat. Vervolgens gaat men aan de linkerkant van *Black Box* de tekeningen bekijken. Men beschouwt die werktekeningen als autonome kunstwerken en begrijpt ze dan niet helemaal, want er hangen geen bordjes bij. Wel is er een hand-out waarbij alle tekeningen en bronnen die

Kentridge heeft gebruikt staan opgesomd.

Vervolgens gaat men *Black Box* bekijken. Intussen heeft de bezoeker de tekeningen visueel opgeslagen en als de voorstelling begint, komen die beeldreferenties naar boven. In het derde deel van de tentoonstellingservaring gaat het 'werken' en gaat men nog een keer de tekeningen bekijken. We hebben expres gekozen de bezoeker niet te veel te onderwijzen: de navigatie en interpretatie wordt zo open gelaten. In de originele opstelling van het Duitse Guggenheim was dat ook zo en we hebben met de tentoonstellingsmaker aldaar overlegd. Als je naar het gedrag van museumbezoekers kijkt, blijkt dat mensen bordjes lezen; als we die hadden geplaatst had men minder associatief naar het werk gekeken, dan hadden we de ervaring verstoord. Een ander belangrijk aspect is dat een conservator moet oppassen te veel woorden in de mond van de kunstenaar te leggen, want dat tast



7. William Kentridge, *Zonder titel* (tekening voor *Black Box/Chambre Noire*), 2005.

een bepaalde authenticiteit aan. Kentridge heeft geen van zijn tekeningen een titel gegeven, de werken zijn deel van het associatieve proces; dat is belangrijker dan dat de bezoeker herkent wat het precies is. Het is de keuze van de kunstenaar dat er geen tekstuele informatie, geen iconografische uitleg, is in de tentoonstelling.'

Black Box is de kern van de opstelling, eromheen hangen de werktekeningen en staan de poppen nogmaals opgesteld. Is de rest van de tentoonstelling wellicht een deconstructie van dit werk?

'Ik zie het eerder als de zwarte doos van een vliegtuig: de data van een ramp. Als je *Black Box* hebt gezien vraag je je heel veel af. Al die vragen over het 'waarom' worden beantwoord in de werktekeningen. De advertentie van een privéde-

tective aan het begin van de tentoonstelling staat in zekere zin symbool hiervoor. Het is een associatief speurwerk naar de gegevens over de Namibische genocide dat uiteindelijk tot dit kunstwerk heeft geleid.

Bij het installeren hebben we goed naar de oorspronkelijke opstelling in Berlijn gekeken. De hele ruimte daar was deel van het theater. Wij hebben hier wanden en gordijnen toegevoegd ter afscherming, om binnen de grote ruimte van de oude synagoge de intimiteit van een theater te creëren. We waren ons heel erg bewust van de kleinschaligheid die nodig was om *Black Box* optimaal te beleven. We hebben de plattegronden van de Berlijnse ruimte bestudeerd en aan de hand van de foto's gekeken wat waar precies hing, welke clustering van werk en in welke volgorde. Toen zijn we met onze ruimtelijk ontwerper Monique Rietbroek van ontwerpbureau Rietbroek

Oudijn, naar deze ruimte gaan kijken en hebben we de grafisch vormgevers Bloemendaal & Dekkers erbij gevraagd voor alle kleuren en lettertypes. Zo hebben ze bijvoorbeeld letters gekozen met een bij *Black Box* passende gelaagdheid en diepte.’

Hoe is de tentoonstellingsruimte verder aangepast aan het werk?

‘We hebben de ruimte sober gehouden zodat alle focus op het theater is, in de best mogelijke setting. Zo hebben we nog aanpassingen moeten maken omdat de ruimte ondanks de donkere afscheiding nog steeds te licht was: uiteindelijk zijn er nog donkerdere gordijnen gekomen. Je merkt pas als je in *Black Box* zit wat de storende effecten zijn, zoals het licht op de vloer. We hebben schotten geplaatst en opgehangen om licht uit te sluiten. Ook de opstelling in de ruimte erboven leverde te veel geluid en licht op; dat is allemaal aangepast. Het geluid van *Black Box* hoort eigenlijk heel hard te staan, zodat het werk overweldigt, maar dit geluid was helaas ook boven in de vaste tentoonstelling te horen, dus hebben we de geluiden opnieuw op elkaar af moeten stemmen. Ook hangt er een velum in de ruimte die het plafond verlaagt en is het klimaat in de ruimte aangepast, want het hele *Black Box*-theater is van tekeningen en collages gemaakt en dus heel kwetsbaar.’

Waar houdt Black Box op: bij het miniatuur-theater, bij de grens gemaakt door de wanden en gordijnen die Black Box omhullen, of bij de tentoonstellingsruimte?

‘Ik denk dat het werk zelf echt de kern is; het hele donkere gebied is *Black Box*. De beschouwers zijn deel van het kunstwerk. Binnen die ruimte zijn er meerdere grenzen maar ook meerdere lagen in de ervaring.’

Die ervaring is vergelijkbaar met Trauerarbeit zoals Freud het stelt. Dit proces van een verwerking van het werk of een trauma roept wellicht de wens van interactie bij bezoekers op, maar de mogelijkheid ertoe blijft in de praktijk uit. Waar kan je als bezoekers daarna een reactie geven?

‘Kentrige blijft inderdaad de regisseur, de enige wisselwerking die plaatsvindt is geestelijk. Die ‘treurervaring’ beleeft elke bezoeker persoonlijk vanuit zijn eigen context en met eigen connotaties, deze kunnen ook iets anders dan de Namibische genocide zijn. Het is een mentale interactiviteit. Er ligt wel een gastenboek, maar slechts enkelen vertellen over hun ervaring. Ik krijg wel fantastische e-mails van bezoekers waarin zij uiten dat het werk tot nadenken aanzet en hen raakt. Wat interessant is, is het gevoel dat *Black Box* achterlaat. Uiteindelijk zijn de associaties verschillend maar het gevoel dat beklijft is vaak hetzelfde.’

Black Box van William Kentridge was tot en met 25 november te zien in het Joods Historisch Museum, Nieuwe Amstelstraat 1, Amsterdam. 🕒

De juiste verhoudingen

Onvoorziene media in een driehoeksrelatie

Van object naar tentoonstelling: verder kijken dan de kunst. Anne Schnettler vertelt hoe inhoud, architectuur en media de basis vormen voor een tentoonstelling.

Hoe vind je de balans tussen inhoud, architectuur en media? De onderscheidende vorm en uiting van een tentoonstelling zijn volgens de Deense architect, scenograaf en multimedia-ontwerper Anne Schnettler cruciaal in haar werk als tentoonstellingsontwerper. Sinds 1998 richtte zij verschillende tentoonstellingen in. Hierin was geen sprake van crossmediale kunstwerken, maar heeft ze de kunstwerken door het inzetten van verschillende media van een narratief voorzien om ervaring, sfeer en reflectie te creëren. Zo maakt ze van traditionele objecten en werken een crossmediale tentoonstelling. Schnettler: 'Door het plaatsen van inhoud, architectuur en media in een driehoeksrelatie, benadruk ik hun onderlinge verhoudingen. De inhoud vertegenwoordigt het kunstwerk of het verhaal dat verteld wordt; de architectuur wordt gedefinieerd door de fysieke omgeving met zijn grenzen en ruimtelijke karakteristieken; en de media creëren verschillende vormen van expressie van de kunstwerken. Deze vormen variëren van film, video en geluid tot internet, applicaties, *augmented reality* en interactieve schermen.' Interessant is dat Schnettler niet alleen de 'traditionele' media onderdeel van crossmedialiteit

noemt. In haar visie is de tentoonstellingsruimte een medium op zich en maakt deze derhalve deel uit van de media die het verhaal vertellen.

Middels de tentoonstellingen *Bob Dylan – The Brazil Series* (Statens Museum for Kunst, Copenhagen, 2010), *A Handshake* (Fyns Kunstmuseum, Odense, 2010-11) en *Self Portrait* (Louisiana Museum of Modern Art, Humlebæk, 2012) bespreekt Schnettler de belangrijkste uitgangspunten in haar ontwerppraktijk.

Materiaal

In *Bob Dylan – The Brazil Series* werden verschillende schilderijen van Bob Dylan gepresenteerd (afb. 1a & b). De tentoonstellingsruimte vormde hier een belangrijk medium in de betekenisoverdracht: met behulp van zigzaggende muren met ruwe oppervlaktes creëerde Schnettler een andere ruimte en sfeer dan een *white cube*. 'De uitdaging was om Dylan te portretteren als de ongeslepen diamant die hij is en een alternatieve manier te vinden om zijn 'stem' te laten klinken in de tentoonstellingsruimte.' Schnettler en de conservator Kasper Monrad wilde aanvankelijk Dylans muziek gebruiken om zijn stem letterlijk te laten

horen. Dylan stemde echter niet in met het gebruik van zijn muziek als onderdeel van de tentoonstelling. Hierdoor werden ze gedwongen het beeld dat zij van Dylan wilden laten zien in alternatieve media en materialen te vatten. De vraag rijst of Dylans muziek wel te verenigen is met Dylans kunst. Dylans weigering zijn muziek te laten gebruiken wijst erop dat hij de betekenis van zijn schilderijen niet wilde laten samenkomen met de betekenis van zijn muziek. Schnettler koos ervoor verschillende uitspraken van Dylan over zijn kunstenaarschap op houten panelen aan te brengen om zo zijn stem door te laten klinken. Tevens laat dit goed zien dat een tentoonstellingsontwerper met allerlei factoren werkt. Niet alleen haar eigen mening of ideeën en die van de conservator zijn van belang, ook de kunstenaar kan een duidelijke stempel drukken op het eindresultaat.

Naast de schilderijen en de houten panelen met uitspraken van Dylan, werden video's op de muren geprojecteerd van vier verschillende personen: een kind, een oudere vrouw, een islamistische vrouw en de conservator. Deze vier personen gaven commentaar op één van Dylans schilderijen. Met de uitspraken van deze - op het oog willekeurig gekozen - personen wilde de conservator verschillende visies laten zien op Dylans werk, waardoor de toeschouwer zich vanuit verschillende invalshoeken kon identificeren met het kunstwerk. De crossmediale tentoonstelling van niet-crossmediale kunstwerken opent mogelijk nieuwe benaderingen van het werk van Dylan.

Binnenin een abstract schilderij

De titel van de tentoonstelling *A Handshake* (2010-2011) verwijst naar de naoorlogse samenwerking tussen Deense en Franse avant-garde kunstenaars. Door de vormgeving van deze tentoonstelling liepen de toeschouwers letterlijk aan de binnenkant van een abstract schilderij. Men liep namelijk door een landschap van verschillende ruimtes met een grote variatie aan vormen en kleuren, die terugkwamen in de werken van de kunstenaars (afb. 2a). Zo werd een tentoonstellingsruimte lijkend op een driedimensionaal schilderij gecreëerd (afb. 2b). De ruimte diende als een mediator om de bezoekers te laten ervaren wat de kern was van de tentoongestelde kunst. De route van de tentoonstelling leidde tot het centrum van de tentoonstelling die werd gevormd door een driehoekige ruimte. Deze diende als archief, zodat

men zich kon verdiepen in de werken. Foto's en films, gecombineerd met *touch screens* waarop video's vertoond werden en de stemmen van de kunstenaars gehoord konden worden, vormden dit archief. Bij binnenkomst van de tentoonstelling was een film geplaatst, waarin de sculpturen van de kunstenaars te zien waren op verschillende plekken in de Deense stad Odense. Voordat men deze objecten in de tentoonstelling zelf zou zien, konden de bezoekers zich relateren aan de oorspronkelijke tentoonstellingsplaats van de kunstwerken. Op deze manier wilde Schnettler een verbinding maken tussen de realiteit van de buitenwereld waar de sculpturen eerst te zien waren, en het museum waar de werken toen werden tentoongesteld.

Kunstbeleving

In de herfst van 2012 werd in het Louisiana Museum of Modern Art in Denemarken de tentoonstelling *Self-Portrait* geopend. Deze concentreert zich op het zelfportret als genre vanaf het vroege modernisme tot het heden via honderdvijftig werken van 64 internationale kunstenaars. De schilderijen zijn gegroepeerd in negen thema's en worden vertoond in een 'klassieke' inrichting op witte muren. Deze wordt echter onderbroken door een minder conventionele inrichting: zwarte verticale pilaren, geplaatst op de witte muren met tussenruimtes van verschillende grootte, bevatten videoschermen waarop korte video's met portretten van de kunstenaars worden getoond (afb. 3a & b). Schnettler: 'De media combineren de perceptie van de kunstenaars van zichzelf, met het idee dat de buitenwereld van ze heeft. Zo wordt er een levendig contrast geschapen met het vastgelegde beeld dat de schilderijen tonen. Deze combinatie stimuleerde mij om na te denken over de vraag hoe bewegende beelden en geluiden invloed hebben op de kunstbeleving: zouden deze de beleving van de schilderijen storen of juist aanvullen? Toen de tentoonstelling opende bleken de video's goed te werken: ze zorgen voor een commentaar van toegevoegde waarde op de geschilderde portretten.' Op de vloer tegen de onderkant van de muren is een extra brede zwarte plint aangebracht. Deze creëert een afstand tussen de schilderijen en de toeschouwer en dient tevens als oppervlakte waarop biografische informatie over de kunstenaars is aangebracht. 'Dit voorkomt



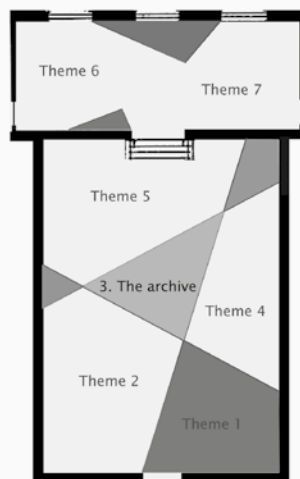
1a. Zaaloverzicht *Bob Dylan – The Brazil Series*, Statens Museum for Kunst, Kopenhagen, 2010. Foto: Statens Museum for Kunst.
Het ontwerpen van onregelmatige wanden en materialen was hier van groot belang.



2a. Grondontwerp
voor *A Handshake*, 2010,
Anne Schnettler.

1b. Maquette voor
Bob Dylan – The Brazil Series.
Foto: Anne
Schnettler.
Driedimensionale
modellen zijn vaak
een aanwinst voor
het werkproces.

Exhibitionplan



1. The figure
2. The surface
3. The archive
4. Picturespace
5. System and konstruktion
6. Movement in the art
7. Concrete art

© ANNE SCHNETTLER · SCENOGRAFER & ARCHITECT



2b. Zaaloverzicht *A Handshake* (Fyns Kunstmuseum, Odense, 2010-2011).
Foto: Fyns Kunstmuseum.



2c. Zaaloverzicht *A Handshake*. Foto: Fyns Kunstmuseum. Het tentoonstellingsontwerp is geïnspireerd op de getoonde kunstwerken.

3a. Zaaloverzicht *Self-Portrait* (Louisiana Museum of Modern Art, Humlebæk, Denmark, 2012-13).
Foto: Poul Buchard / Brøndum & Co.





3b. Zaaloverzicht *Self-Portrait*. Foto: Poul Buchard / Brøndum & Co.

het aanbrengen van eventuele storende bordjes en zorgt ervoor dat de schilderijen meer ‘ruimte’ krijgen: de bezoeker kan zo kiezen voor het lezen van extra informatie of om simpelweg van het kunstwerk op zichzelf te genieten.’ De zwarte verticale pilaren en brede plinten zijn ontwerpelementen die consistent door de tentoonstelling heen zijn gebruikt om een bepaalde eenvoud en afstand te creëren, maar ook om de verschillende media en informatie naast elkaar aan te kunnen bieden zonder dat ze zich aan elkaar opdringen.

Het prikkelen van zintuigen

In deze tentoonstellingen wordt zichtbaar hoe Schnettler de ruimte als medium inzet en hoe hiermee een crossmediale tentoonstelling tot stand komt. Andere media, zoals film en video, staan in dienst van ‘het medium tentoonstellingsruimte’ om verschillende betekenissen te genereren. Schnettler: ‘We leven in een intense wereld die vol is van informatie. Alles en iedereen vraagt om aandacht. Wanneer je een tentoonstelling creëert moet je voorzichtig zijn met de manier waarop je het verhaal van het kunstwerk vertelt.’ Sommige tentoonstellingen vereisen een intensief gebruik van direct uitgezonden beelden en nieuwe manieren om interactie met de toeschouwer uit te lokken, andere gedijen beter bij een subtielere aanpak waarbij de kleuren van de muren en de verdeling van de ruimtes voldoende zijn om de toeschouwer te laten bewegen door de tentoonstelling. Schnettlers doel is om een ruimtelijke ervaring te creëren die draait om de menselijke zintuigen en de bezoeker in lichte mate te provoceren. De crossmediale tentoonstelling moet de toeschouwer nieuwsgierig maken en stimuleren na te denken over de kunstwerken en het verhaal dat de conservatoren proberen te vertellen in de tentoonstelling. Om dit te bewerkstelligen is intuïtie en ervaring nodig, maar ook de mogelijkheid om onconventioneel en innovatief te denken en te handelen. Echter, zo stelt Schnettler, het ontwerpproces van een tentoonstelling zal nooit een *one-man-show* zijn, maar altijd het resultaat van een samenwerking met conservatoren, audiovisuele technici en *kunstmediators*. ●

Anne Schnettler is afgestudeerd aan The Royal Danish Academy of Fine Arts (1996). Ze geeft (gast)colleges aan de School of Architecture (Kopenhagen) en aan de Universiteit van Kopenhagen. Naast de besproken tentoonstellingen ontwierp Schnettler onder meer *Toulouse Lautrec – The Human Comedy* (Statens Museum for Kunst, Kopenhagen, 2011-12), en *Cobra + Klee* (Louisiana Museum of Modern Art, Humlebæk, Denemarken, 2011-12; Cobra Museum, Amstelveen, 2012).

**Lisa Goudsmit, Winnie Hofmeester en
Ragna Manz**

Amsterdam DNA **als crossmediaal experiment**

Een analyse van de
nieuwe permanente
tentoonstelling van het
Amsterdam Museum

‘Moving pictures usually win out over text.’ De kracht van een medium: hoe vertel je het verhaal van de stad Amsterdam? Conservator Van Hasselt geeft een toelichting op de keuzes gemaakt rond de tentoonstelling *Amsterdam DNA*.

Op 9 september 2011 presenteerde het Amsterdam Museum de nieuwe permanente tentoonstelling *Amsterdam DNA*, als eerste deel van een vernieuwing van de vaste opstelling die de komende jaren gefaseerd zal worden opgeleverd. *Amsterdam DNA* is een chronologische *short tour* van ongeveer drie kwartier langs de hoogte- en dieptepunten van de Amsterdamse geschiedenis, primair gericht op de internationale toerist. De tentoonstelling geldt als een van de belangrijkste pijlers van de vernieuwing van het museum onder leiding van Paul Spies, sinds januari 2009 directeur.

Als conservator was ik een van de samenstellers van deze tentoonstelling, die ruimtelijk werd vormgegeven door bureau Kossmann.deJong. De tentoonstelling betekent in meer dan één opzicht een breuk met de eerdere vaste opstelling van het Amsterdams Historisch Museum.¹ In dit artikel zal ik ingaan op het crossmediale karakter van *Amsterdam DNA*, met als centrale vraag: wat is de meerwaarde van de moderne media die in en rond de tentoonstelling zijn ingezet?

Overzicht van de gebruikte media

De authentieke (kunst)historische objecten die fysiek in de zalen staan opgesteld, gecombineerd met het verhaal van Amsterdam, zijn de basis van

waaruit *Amsterdam DNA* is ontstaan. Het grootste deel van de ruim honderd tentoongestelde objecten komt uit de collectie van het Amsterdam Museum, maar er is ook een aantal belangrijke nieuwe bruiklenen, onder andere uit het Rijksmuseum, het Haags Gemeentemuseum en het Koninklijk Museum voor Schone Kunsten in Antwerpen.

Wie de tentoonstelling binnenloopt ziet eerst een wandvullende projectie, waarin historische stadsgezichten uit de collectie van het Amsterdam Museum overvloeien in foto's van dezelfde plekken in het Amsterdam van vandaag. Aan het begin van de rode wand, die de bezoeker bij zijn hele rondgang begeleidt, staan de vier zogenaamde 'DNA-kenmerken' van de stad Amsterdam in tien talen: creativiteit, ondernemerschap, vrijdenken en burgerschap.² Het kernverhaal van de tentoonstelling, de Amsterdamse geschiedenis van Middeleeuwen tot heden, wordt verbeeld in zeven geanimeerde films van gemiddeld anderhalve minuut. De films worden geprojecteerd op grote glazen schermen, die tussen de museale objecten zijn geplaatst.

De interactieve filmschermen zijn niet de enige moderne toepassing van media in en rond de tentoonstelling. Iedere bezoeker krijgt een flyer met een unieke QR-code (Quick Read-code), er zijn diverse audiofragmenten, en zes touchscreens.³ Verder staat er een aan Flickr verbonden



1. Op het scherm: *Stad op palen, 1000-1500*, video. Zaaloverzicht *Amsterdam DNA*, Amsterdam Museum, 2011. Foto: Amsterdam Museum.

fotocamera bij een harnasopstelling, en een ‘Pepper’s Ghost’: een filmprojectie via een glasplaat, waardoor de suggestie wordt gewekt dat de geprojecteerde figuren vrij door de ruimte ‘zweven’.⁴ Niet alles is digitaal: op de lange rode wand staan *infographics*, een tijdlijn en stadsplattegronden, en bij alle objecten zijn tekstbordjes aangebracht. Tot slot is er voor de bezoeker die liever luistert dan leest de mogelijkheid een audiotour te lenen.⁵

Buiten de muren van de tentoonstelling gaat *Amsterdam DNA* door – of begint het juist, afhankelijk van het gekozen perspectief. De gehele collectie van het Amsterdam Museum (circa

75.000 objecten) staat online. De objecten van *Amsterdam DNA* zijn apart uitgelicht. Voor het web is ook een speciale trailer gemaakt, die niet alleen op de eigen website, maar onder andere ook op sociale media zoals Facebook en *user-generated* websites als YouTube te zien is.⁶ Tot slot heeft het museum een smartphone-applicatie ontwikkeld met vier themawandelingen door de stad (de MuseumApp).⁷ Deze wandelingen zijn gerelateerd aan de vier DNA-kenmerken en de touchscreens in de tentoonstelling. Zo zijn binnen en buiten op diverse manieren met elkaar verbonden. De diverse media verwijzen naar elkaar en zijn voor een

1 In januari 2011 lanceerde het museum de nieuwe naam: Amsterdams Historisch Museum werd Amsterdam Museum.

2 De eerste drie typisch ‘Amsterdamse’ eigenschappen zijn gebaseerd op Russell Shorto’s *The Island at the Center of the World*, New York: Doubleday 2004. De vierde, burgerschap, ook wel geformuleerd als burgerzin of maatschappelijke verantwoordelijkheid, is een toevoeging van Kees Zandvliet. Zie zijn interne notitie: ‘Het museale kernverhaal van Amsterdam. Fase 1 van de herinrichting van de vaste opstelling van het Amsterdams Historisch Museum’, *Blauwdruk* 3, 7 juli 2009, p. 17.

3 Een QR of Quick Read-code is een streepjescode, die digitale informatie bevat. Op drie soorten plekken in de tentoonstelling kan de bezoeker zijn eigen unieke code scannen: bij de films (om ze in één van de tien talen te activeren) bij de touchscreens (om na het kiezen van favoriete objecten een eigen

‘DNA-profiel’ op te slaan) en bij het harnas (om een digitale foto op Flickr te zetten en vervolgens daar terug te vinden).

4 De bezoeker kan zich achter een harnas met molensteenkraag (beide reproducties) laten fotograferen. Met behulp van de unieke QR-code is de foto vervolgens te bezichtigen op www.flickr.com.

5 Aanvankelijk was er ook een tekstboekje bij de tentoonstelling. Een om financiële redenen ingekorte versie zal daarvan opnieuw worden toegevoegd in 2013.

6 www.amsterdammuseum.nl

7 Deze is ontwikkeld in samenwerking met 7Scenes/Waag Society.

8 G. Black, *Transforming Museums in the Twenty-First Century*, Londen/New York: Routledge 2011, p. 35.

9 De herinrichting van de (gratis toegankelijke) Schuttersgalerij, die door middel van kijkkasten verbonden is met *Amsterdam DNA*, is in dit opzicht ook een belangrijke stap geweest.



2. Op het scherm: *Centrum van de wereld, 1600-1700*, video. Zaaloverzicht *Amsterdam DNA*, Amsterdam Museum, 2011. Foto: Amsterdam Museum.

deel geïntegreerd. Dankzij de nauwe relatie tussen de verschillende media is de tentoonstelling niet alleen multi-, maar ook crossmediaal te noemen.

Imago

'Museums and galleries urgently need to sharpen up their external image and appearance to match the standards demanded by the modern consumer, and make themselves at least as attractive to the potential visitor as shopping and afternoon coffee', aldus de Britse historicus Graham Black in zijn recente boek *Transforming Museums in the Twenty-First Century*.⁸ In de specifiek Amsterdamse context kan de 'coffee' uit dit citaat worden aangevuld met het woord 'shop', want ook de coffeeshop is een concurrent voor het museumbezoek, zeker in het drukke leven van de toerist.

Een crossmediale opstelling is niet de enige weg naar Rome, maar kan wel een belangrijke bijdrage leveren aan de modernisering van het imago van een museum en daarmee aan het trekken van nieuwe bezoekers.⁹ In een tijd waarin de potentiële bezoeker steeds meer mogelijkheden heeft om zijn schaarse vrije tijd te besteden, zoals ook Black benadrukt, zijn marketing en imago van een museum zeer relevant. Dat geldt des te meer in het huidige klimaat van bezuinigingen op cultuur.

In die nadruk op marketing schuilt ook een gevaar. De Australische communicatie- en erfgoedsspecialiste Andrea Witcomb constateert terecht dat musea multimedia en interactieve toepassingen in hun instelling soms meer als marketinginstrument lijken te gebruiken – hoe meer hoe beter! – dan als werkelijk zinvolle onderdelen voor de bezoeker. 'Interactivity is too often understood as simply an outcome of interactives. Yet there can be a vast gulf between interactive (as an adjective) and the possession of interactives (as a noun).'¹⁰

Betekenis geven

Multimedia kunnen een belangrijke rol spelen bij de uitstraling van een tentoonstelling of een museum, maar bovenal moeten ze functioneel zijn. In de woorden van Studio Louter, een vormgevingsbureau dat gespecialiseerd is in multimediale concepten:

Een opstelling wil iets overbrengen: een verhaal, een fascinatie, een esthetische ervaring. Dat lukt alleen als de bezoeker zich betrokken voelt bij wat hij ziet. Multimedia zijn middelen die dat helpen te bereiken. Multimedia zijn geen grappige gadgets, maar moeten zinnig

worden ingezet en ondergeschikt blijven aan het kerndoel van de tentoonstelling.¹¹

Ook in *Amsterdam DNA* zijn multimedia geen doel op zich. Ze zijn functioneel in die zin, dat ze helpen betekenis te geven aan de authentieke (kunst)historische objecten in de tentoonstelling en het daarmee verbonden geschiedverhaal. Graham Black stelde in *The Engaging Museum*, dat het succes van een museum afhankelijk is van de betrokkenheid, het 'engagement', van de bezoeker.¹² Het tot stand brengen van die betrokkenheid is de 'Holy Grail' voor tentoonstellingsmakers, inclusief Black zelf.¹³ Om dat ideaal te bereiken is het geven van inzicht in de betekenis van museale objecten van essentieel belang.

'Revealing the meanings behind museum collections remains a critical objective of engagement.'¹⁴ Juist bij die betekenisgeving kunnen moderne media een cruciale rol spelen. De variatie van de geëxposeerde objecten in *Amsterdam DNA* is groot. Van een Middeleeuwse schoen tot een beeldje van Anne Frank, van een hemelglobe van cartograaf Willem Jansz. Blaeu tot de ringen van het eerste getrouwde homopaar: ieder object heeft zijn eigen verhaal te vertellen. Maar komt dat verhaal naar voren en vooral, hoe raakt het de bezoeker?

Gelaagde informatie

Om de objecten van *Amsterdam DNA* in historische context te plaatsen en tot leven te brengen hebben we ervoor gekozen ze niet alleen fysiek op te stellen, met een tekstbordje erbij, maar ook te verwerken in driedimensionale animatiefilms, die door de bezoeker in tien talen geactiveerd kunnen worden. Deze zeven films hebben we gemaakt in samenwerking met het Amsterdamse filmbe-

drijf PlusOne. Elke film begint bij een object, dat vlakbij het filmscherm staat opgesteld of is opgehangen. Vanuit dat object ontvouwt zich het verhaal van een van de zeven gedefinieerde kernperiodes uit de geschiedenis van Amsterdam.¹⁵ Waar vroeger een 'A-tekst' op een paneel aan de muur hing, geeft in *Amsterdam DNA* een gesproken voice-over de belangrijkste informatie bij de tentoonstelling.

Waarom moeilijk doen met driedimensionale animatie, als het makkelijk en een stuk goedkoper kan met tekstpanelen? Om een aantal redenen. De eerste is heel basaal, maar essentieel: omdat film voor veel bezoekers een laagdrempeliger en aantrekkelijker medium is dan tekst. In de woorden van vormgevers Herman Kossmann en Mark de Jong: 'The strength and power of one medium is stronger than that of another. Moving pictures usually win out over text.'¹⁶

In museale kringen wordt laagdrempeligheid soms verward met oppervlakkigheid. Het feit dat film een laagdrempelig medium is zegt echter niets over de inhoudelijke kwaliteit. In het geval van de zeven 'kernfilms' in *Amsterdam DNA* zijn de voice-over teksten zelfs iets langer dan de gebruikelijke 'A-tekst' aan de muur.¹⁷ Wel zijn ze anders van toon: informeler, meer in de directe aanspreekvorm (de bezoeker wordt immers letterlijk aangesproken). Er speelt ook iets anders: de combinatie van bewegend beeld (animatie), muziek, *soundscape* en *voice-over* in de zeven filmpjes roept een beeld op van het verleden zoals geen tekstbord dat kan. Alleen al het aanspreken van een tweede zintuig, het gehoor, maakt de informatie vele malen gelaagder.¹⁸

Wie na het zien van zo'n filmpje opnieuw naar een van de geanimeerde objecten kijkt, ziet het met een nieuwe blik. Hij begrijpt beter waar hij naar kijkt, en waarom het de moeite waard is

10 A. Witcomb, 'Interactivity: Thinking Beyond', in: S. MacDonald (red.), *A Companion to Museumstudies*, Malden, MA: Blackwell 2006, pp. 353-361 (360).

11 Museumstudio, *Betrek de bezoeker. Zinnige multimedia, activerende tentoonstellingsconcepten*, Amsterdam: Museumstudio 2009, p. 19. Tot de naamsverandering in 2012 stond Studio Louter bekend onder de naam Museumstudio.

12 G. Black, *The Engaging Museum. Developing Museums for Visitor Involvement*, Londen/New York: Routledge 2005.

13 Op. cit. (noot 8), p. 91.

14 Idem, p. 99.

15 1. Stad op palen 1000-1500; 2. Opstand tegen vorst en kerk

1550-1600; 3. Centrum van de wereld 1600-1700; 4. Vrijheid, gelijkheid, broederschap 1795-1815; 5. Naar een moderne stad 1870-1940; 6. Tweede Wereldoorlog 1940-1945; 7. Hoofdstad van de vrijheid 1945- .

16 H. Kossmann, M. de Jong, *Engaging Spaces*, Amsterdam: Frame Publishers, 2010, p. 77.

17 De voice-overs zijn gemiddeld 200 woorden, ten opzichte van de honderdvijftig die in het gebruikelijk zijn voor een A-tekst in het Amsterdam Museum.

18 Een ander zintuig, reuk, wordt in deze tentoonstelling aangesproken bij het 'pakhuys' met handelsproducten die de VOC vervoerde, zoals koffie en kruidnagelen.



3. Fietsen uit het heden en verleden. Zaaloverzicht *Amsterdam DNA*, Amsterdam Museum, 2011. Foto: Amsterdam Museum.

om naar te kijken. Met name bij het eerste filmpje in *Amsterdam DNA* heb ik vaak bezoekers geobserveerd, bij wie dat inderdaad zo werkte. Het filmpje begint met het beeld van een leren schoen, uit de dertiende eeuw. Van daaruit ontvouwt zich het verhaal van het ontstaan van een nederzetting bij een dam in de rivier de Amstel, die uitgroeit tot een stad op palen. De originele schoen is opgesteld in een vitrine links van het beeldscherm, samen met een aantal andere bodemvondsten. Keer op keer zie ik de herkenning bij bezoekers: 'Hé, dat is die schoen uit de film!', om daarna het origineel van dichtbij beter te gaan bekijken. Op zo'n moment is de film in zijn opzet geslaagd.

Internationaal publiek

Naast de laagdrempeligheid van het medium en de gelaagdheid van de informatie biedt film nog een derde voordeel: het optimaal bedienen van een internationaal publiek. Het museum was al jaren tweetalig (Nederlands en Engels), maar *Amsterdam DNA* gaat een stuk verder. Het medium film, gecombineerd met de techniek van de QR-code, bood het museum de kans om de essentiële informatie op gelijkwaardige wijze in tien talen aan te bieden. Dit geldt overigens niet alleen voor de films, maar ook voor de zes touchscreens in de opstelling.

De bezoeker van *Amsterdam DNA* kiest direct aan het begin van zijn rondgang een flyer in een van de tien aangeboden talen.¹⁹ Op deze flyer staat een unieke QR-code, die onder meer de voice-overs van de films in de gekozen taal activeert. De Spaanstalige bezoeker wordt aangesproken in het Spaans, de Japanner in het Japans, et cetera. Gezien de vele positieve reacties hierop lijkt het museum geslaagd in de opzet de betrokkenheid van de internationale bezoeker op deze manier te vergroten.

Er is ook een inhoudelijke component. In de zoektocht naar het 'karakter' van de stad Amsterdam door de eeuwen heen, komt het element migratie voortdurend terug. Om een bekend voorbeeld te noemen: zonder de enorme toevloed van migranten naar Amsterdam vanaf de tweede helft van de zestiende eeuw, was de 'Gouden' zeventiende eeuw niet mogelijk geweest. En het moderne Amsterdam is met zo'n 180 verschillende nationaliteiten één van de meest multiculturele steden op aarde. Het multinationale, multiculturele element is bepalend geweest voor de vorming van de stad en haar bevolking. Door de belangrijkste informatie in de tentoonstelling in tien talen aan te bieden wordt dit gegeven impliciet onderstreept.

Meedoen en meedenken

Het activeren van een film, in een zelf gekozen

taal, is een vorm van bezoekersparticipatie. Meedoen, van het drukken op een knopje tot het mede bepalen van de inhoud in een tentoonstelling, is actueler dan ooit in museumkringen sinds 'web 2.0'. Met name de Amerikaanse Nina Simon heeft het onderwerp hoog op de museale agenda gezet. In haar beroemde boek *The Participatory Museum* hanteert ze de volgende definitie van een 'participatieve culturele instelling': 'a place where visitors can create, share, and connect with each other around content.'²⁰

Participatie wordt wel vergemakkelijkt door digitale media, maar is er zeker niet toe beperkt. Zo zijn de al veel langer bestaande *hands on* installaties in het museum onverminderd populair. Een voorbeeld uit *Amsterdam DNA* is het negentiende-eeuwse model van Sinck, waarbij de bezoeker met een hendel een houten paard uit de gracht kan ophijzen. Of de fiets uit de jaren twintig van de twintigste eeuw, waarbij de bezoeker met zijn voeten op de pedalen een filmpje kan starten, en met de bel tussen heden en verleden kan schakelen. Beide interactieve installaties maakten al jarenlang deel uit van de vaste opstelling. Naast de grote herenfiets is nu alleen ook een kinderfietsje komen te staan, dat op dezelfde manier werkt.

Meedoen kan letterlijk, maar ook figuurlijk, in de zin van meedenken of mee discussiëren. De tentoonstelling *Amsterdam DNA* is in die zin traditioneel, dat de inhoud van de tentoonstelling niet (mede) is vormgegeven door de bezoekers.²¹ Wel is het de bedoeling de bezoekers van de tentoonstelling regelmatig te prikkelen en aan te zetten tot meedenken, door al dan niet in de vorm van een vraag een ongemakkelijk onderwerp aan de orde te stellen.

Kwam de relatieve tolerantie ten aanzien van buitenlanders in de Gouden Eeuw voort uit een morele overtuiging, of was het toch meer tolerantie in de zin van 'welbegrepen eigenbelang'? Hoe toepasselijk is het woord 'ondernemend' voor de zeevarende Amsterdammers, die in de zeventiende en achttiende eeuw net zo makkelijk in zilver als in slaven handelden? De vier DNA-kenmerken zijn in de tentoonstelling een leidraad,

maar wel één om voortdurend ter discussie te stellen.

Het museum uit, de stad in

'The best participatory experiences are not wide open. They are scaffolded to help people feel comfortable engaging in the activity.'²² Hoe helderder afgebakend, hoe groter de kans dat de bezoeker op een zinvolle manier participeert. Dit uitgangspunt van Nina Simon hebben we onder andere gehanteerd bij de 'keuzeschermen' die verwerkt zijn in de rode wand. Net als de films hebben ze als doel op een andere manier naar de collectie te kijken. Tegelijkertijd zetten ze op een speelse manier aan om na te denken over wat dat nu eigenlijk is, het 'DNA' van Amsterdam.

Op zes plekken in de tentoonstelling krijgt de bezoeker een keuze voorgeschoteld uit vier objecten die fysiek in de ruimte staan opgesteld. Hier wordt de individuele bezoeker als unieke persoon aangesproken. Daaruit kiest de bezoeker zijn favoriete object en krijgt vervolgens een 'score' te zien, die met behulp van de unieke QR-code wordt opgeslagen. Elk van de geselecteerde objecten is gekoppeld aan een van de vier DNA-kenmerken. Zo kan een buste van de socialistische wethouder Wibaut bijvoorbeeld verwijzen naar burgerschap en een zilveren troffel van Heineken naar ondernemerschap.

Op het touchscreen in de laatste ruimte krijgt de bezoeker zijn eindscore, waaruit één DNA-kenmerk als favoriet tevoorschijn komt. Op basis daarvan krijgt de bezoeker het advies om één van de vier door het museum gemaakte themawandelingen door de stad te lopen. Deze zijn als app op de smartphone te downloaden en komen ook in gedrukte versie (opnieuw) beschikbaar. Het museum stelt bovendien tegen overname een aantal iPhones beschikbaar.

Risico's en reacties

Voor succesvolle interactie is het essentieel dat de bezoeker begrijpt wat hij moet doen en waarom. Bij *Amsterdam DNA* gaat het allereerst, heel praktisch, om het vinden (of niet kwijt raken) van de flyer in de juiste taal. Vervolgens moet hij de QR-

19 Nederlands, Engels, Spaans, Portugees, Italiaans, Frans, Duits, Russisch, Japans, Chinees. De selectie is gebaseerd op de grootste bezoekersgroepen.

20 N. Simon, *The Participatory Museum*, Santa Cruz: Museum 2.0, 2010, p. ii.

21 Dit is heel anders op de website hart.amsterdammuseum.nl, die zich nadrukkelijk als open platform presenteert.

22 Simon, op.cit. (noot 20), p. 4.

23 Javurkova interviewde 43 internationale bezoekers van *Amsterdam DNA*, van verschillende leeftijden. Het accent van haar onderzoek lag op de inzet van de trailer voor *Amsterdam*

code scannen op de juiste plek, zowel bij de films als bij de touchscreens. Ondanks de uitleg, die al op verschillende plekken wordt gegeven, blijkt bij observatie dat niet alle bezoekers dit systeem zonder extra uitleg begrijpen, met name wat betreft de touchscreens. Bij de revisie van *Amsterdam DNA*, die in 2013 van start gaat, zal daarom de uitleg in de tentoonstelling op verschillende punten worden uitgebreid of aangepast.

Het risico van een niet-conventionele aanpak bij het maken van een tentoonstelling is, ook afgezien van interactieve toepassingen, dat bezoekers geen voorbeeld hebben waardoor ze zich kunnen laten leiden. Vroeger was het duidelijk: er hing een tekst in grote letters op de wand waarop stond waarover het ging in die zaal en verder waren er een hoop (kunst)historische objecten om rustig te bekijken. Dit is natuurlijk een versimpelde voorstelling van zaken, maar feit is dat tentoonstellingsconventies – gelukkig – steeds minder vastliggen. In *Amsterdam DNA* staan er naast de vertrouwde objecten grote filmschermen, een rode wand met *infographics* en computerschermen, die samen een nieuwe manier van het ‘lezen’ van een tentoonstelling vereisen.

Niet iedereen vindt die manier van het lezen van een tentoonstelling vanzelfsprekend en dat kan leiden tot verwarring of irritatie. Uit mondelinge reacties, opmerkingen in het gastenboek en een onderzoek uitgevoerd door VU-studente Klara Javurkova blijkt echter dat de meeste bezoekers positief reageren op de tentoonstelling en deze beschouwen als een aanrader.²³ Dit geldt niet alleen voor jonge, maar ook voor oudere geïnterviewden.

Geen bezoeker is hetzelfde

Iedere bezoeker is anders, leert anders, kijkt anders, heeft andere voorkennis en andere verwachtingen van een museumbezoek. Al die verschillende bezoekers gelijkelijk plezieren met één tentoonstelling is onmogelijk, maar het inzetten van verschillende media kan wel helpen om recht te doen aan de diversiteit van de bezoekers. De crossmediale opzet maakt het

mogelijk op verschillende manieren met hen te communiceren. In de zomer en herfst van 2012 heeft het Amsterdam Museum zelf een uitgebreid bezoekersonderzoek gedaan (nog niet afgerond op het moment van schrijven). De resultaten van dit onderzoek worden geëvalueerd en zullen als belangrijkste leidraad dienen voor de revisie van *Amsterdam DNA* in 2013.

Wat is de meerwaarde van de moderne media die in en rond de tentoonstelling zijn toegepast? In het voorgaande heb ik betoogd dat deze meerwaarde zichtbaar is op een aantal terreinen. De verschillende media dragen bij aan het imago van het museum, helpen betekenis te geven aan de opgestelde (kunst)historische objecten en bieden gelaagde informatie. Ze stimuleren de bezoeker tot meedoen en meedenken, bereiken een internationaal publiek en leggen de verbinding tussen de tentoonstelling en de stad. Tot slot komt een variatie aan media tegemoet aan de diversiteit van de bezoekers.

Vormgevers Kossmann en De Jong vergelijken het samenspel van verschillende media in een tentoonstelling met de muzikale lagen in een muziekstuk, of de ingrediënten van een culinair gerecht. Daarbij gaat het er niet om hoe kostbaar of exotisch de diverse ingrediënten zijn, maar om het onderlinge samenspel. ‘Everything should be in balance.’²⁴ De uitdaging voor de makers van een crossmediale tentoonstelling is het vinden van die balans. ●

Personalia

Laura van Hasselt (1974) studeerde **Nieuwste Geschiedenis** aan de **Rijksuniversiteit Groningen** en **Sussex University (Brighton)**. Sinds 2009 is ze conservator bij het **Amsterdam Museum**, gespecialiseerd in **multimedia**. Daarvoor werkte ze als researcher bij televisieprogramma *Andere Tijden* (NTR/VPRO).

DNA. Zij concludeerde dat de trailer weliswaar heel positief werd beoordeeld, maar nog veel beter zou kunnen worden benut als marketinginstrument. Javurkova vroeg de bezoekers ook meer in het algemeen wat zij van de tentoonstelling vonden. De meest gehoorde typeringen waren ‘modern’, ‘interesting’ en (onder de oudere bezoekers) ‘extraordinary’.

K. Javurkova, *New Media as a Marketing tool. Case Study: Amsterdam DNA* (ongepubliceerd artikel bij college ‘Cross-medial Exhibitions’ onder leiding van dr. I.L. Blom, VU Amsterdam 2012).

²⁴ Kossmann, De Jong, op. cit. (noot 16).

3 x inspiratie tot nieuwe benadering van tentoonstellingsontwerp

Voor ontwerpers, curatoren, critici en iedereen die geïnteresseerd is in de zeggingskracht van ruimte



De Narratieve Ruimte gaat over tentoonstellingen en over het maken ervan. Het boek plaatst het vak in een breed theoretisch, praktisch en cultuurhistorisch kader en definieert een begrippenkader dat recht doet aan de dynamiek van het werkterrein.

De Narratieve Ruimte. Over de kunst van het tentoonstellen
Herman Kossmann, Suzanne Mulder, Frank den Ouden
€ 24,50 | Nederlands ISBN 978-90-6450-793-9
English ISBN 978-90-6450-794-6 | nai010 publishers

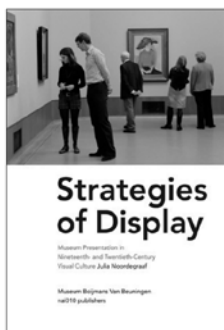
De tentoonstelling als alternatief voor de ontwerppraktijk



OASE 88 onderzoekt de rol van de architectuurtentoonstelling als plaats van productie. Het nummer koppelt architectuurtheorie aan ontwerppraktijk en brengt historische voorbeelden in verband met hedendaagse ontwerpkwessies. Hierbij beschouwt het de tentoonstelling als ruimte voor experiment en als een alternatief voor de architectuurpraktijk.

OASE 88 Tentoonstellingen Architectuur tonen en produceren
€ 19,95 | Nederlands/Engels | ISBN 978-94-6208-014-0
nai010 uitgevers met steun van het NAI

Een must voor curatoren en tentoonstellingsontwerpers



Strategies of Display beschrijft de geschiedenis van museumpresentatie in de context van de negentiende- en twintigste-eeuwse visuele cultuur. Met de opmerkelijke tentoonstellingsgeschiedenis van Museum Boijmans Van Beuningen in Rotterdam als uitgangspunt, reflecteert Julia Noordegraaf op de geschiedenis van de presentaties in musea in West-Europa en Noord-Amerika.

Strategies of Display. Museum Presentation in Nineteenth- and Twentieth-Century Visual Culture | Julia Noordegraaf | € 29,50 | Engelse editie POD
ISBN 978-94-6208-027-0 | nai010 uitgevers i.s.m. Museum Boijmans Van Beuningen

nai publishers
olo

www.nai010.com/recent

f facebook.com/naipublishers **t** twitter.com/nai010

E.H. ARIËNS KAPPERS



oude prenten

Prinsengracht 677
1017 JT Amsterdam
020 6235356

Alleen op afspraak te bezoeken

Tastend zien

Crossmediale
tentoonstellingen
en de epistemologie
van het museum

Is de interesse in crossmediale tentoonstellingen een uiting van de toenemende 'disneyficatie' van de erfgoed-sector? Of duidt het eerder op een groeiende belangstelling voor de multisensorische beleving van cultureel erfgoed? Martijn Stevens verkent de betekenis en de mogelijkheden van het 'tastend zien' in de tentoonstellingszaal van het museum.

Aan het begin van de zomer van 1680 treffen de bewoners van Kasteel Amerongen haastig en opgewonden de nodige voorbereidingen voor een bliksembezoek van de kasteelheer, die onverwacht is teruggekeerd na een langdurig verblijf in het buitenland. De vrouw des huizes, die nauwlettend de bezigheden van het personeel, de familieleden en de talrijke gasten in de gaten houdt, heeft tijdens de afwezigheid van haar echtgenoot toegezien op de nieuwbouw van het kasteel, dat in 1672 door Franse soldaten in brand was gestoken en verwoest. Ze wil van de gelegenheid gebruikmaken om de kasteelheer te tonen dat op de fundamenteën wederom een modern landgoed is herrezen, dat duidelijk laat zien 'wat het betekent om te leven in een ordentelijk Nederlands huis, omringd door getrouwen'.¹

De voortgang van de bouw en de ontwikkelingen binnen de familie zijn tevens het onderwerp van een levendige briefwisseling tussen beide echtelieden. Deze correspondentie is grotendeels bewaard gebleven en vormde een belangrijke inspiratiebron voor theatermaker Saskia Boddeke en cineast Peter Greenaway bij de totstandbrenging van *Een dag uit het leven*.² Deze grootschalige videoinstallatie was verspreid over de verschil-

lende zalen van het kasteel, dat in 2011 werd heropend na een grondige en langdurige renovatie. Tegen de achtergrond van de gebeurtenissen op de midzomerdag van 1680 werd het dagelijks leven op een zeventiende-eeuws landgoed verbeeld met videoprojecties, licht- en geluidseffecten en historische objecten uit de collectie van het kasteel. Het verhaal omtrent de plotselinge terugkeer van de kasteelheer werd daarbij verteld vanuit het perspectief van 'de adellijke bewoners en bedienden, keukenhulpen en hoveniers, huishoudsters en vroedvrouwen, soldaten, kinderen, minnaressen, Engelse en Duitse bezoekers, propagandisten, monarchisten en republikeinen'.³ Het resultaat was een *gesamtkunstwerk* dat de bezoeker onderdompelde in het leven op Kasteel Amerongen in de nadagen van de Gouden Eeuw.

Door het gebruik van diverse presentatietechnieken, zoals dynamische verlichting en meervoudige projecties, werden de oorspronkelijke bewoners van het eeuwenoude landgoed weer tot leven gebracht. Deze tentoonstellingsvorm is 'crossmediaal' te noemen, want de architectuur van het kasteel, de inrichting van de zalen, de projecties, de belichting en de plaatsing van de objecten in de ruimte bouwden op elkaar voort

en vulden elkaar op onverwachte wijze aan. Informatie uit verschillende bronnen werd daarbij gecombineerd tot een nieuw en levendig geheel, dat zorgvuldig was geregisseerd en een beroep deed op verschillende zintuigen. Deze benaderingswijze bleek uiterst succesvol in termen van publieksbereik, aangezien het beoogde aantal van vijftigduizend bezoekers ruimschoots werd gehaald.

Tegelijkertijd klinken ook afkeurende geluiden ten aanzien van crossmediale tentoonstellingen, zoals het verwijt dat ze behoren tot het domein van fantasmagorie, simulatie en hyperrealiteit.⁴ Ze zijn tenslotte niets meer dan een doelbewuste manipulatie van beelden en objecten met behulp van geavanceerde technologie. Het sensationele karakter van dergelijke tentoonstellingen wordt hierbij gezien als een knieval voor het grote publiek, dat immers gewend is aan de mediaspektakels van de hedendaagse consumptiemaatschappij.⁵ Hoewel erfgoedinstellingen inderdaad hevig worden beconcurrerd door de vermaakindustrie en bovendien steeds vaker worden afgerekend op publieksbereik en bezoekersaantallen, is de interesse in crossmedialiteit niet slechts een uiting van de toenemende disneyficatie van de erfgoedsector. De belangstelling voor soortgelijke presentatietechnieken duidt eerder op een groeiende belangstelling voor de multisensorische beleving van cultureel erfgoed. Deze ontwikkeling heeft tevens consequenties voor de epistemologie van het museum, doordat beproefde manieren voor de productie en de verspreiding van kennis aanzienlijk veranderen.

De interesse in crossmediale 'ervaringen' of 'belevissen' is mijns inziens een resultante van het debat over de betekenis van visuele representaties in de tentoonstellingszaal van het museum,

dat is aangewakkerd in de jaren zestig van de twintigste eeuw. Toen werd namelijk veelvuldig geïnteresserd tegen 'de traditionele, academische omgang met cultuur, die was gereduceerd tot een vastgeroeste literaire canon van grote namen, netjes verdeeld in allerlei disciplines die amper met elkaar communiceerden'.⁶ Het belangrijkste punt van kritiek was de geringe interesse van bestaande wetenschapsgebieden in de politieke, economische en sociale kaders van culturele praktijken, wat resulteerde in maatschappijkritische analyses van klasse, sekse, etniciteit, leeftijd en seksuele voorkeur in relatie tot cultuur. Wegens het sociaal-politieke karakter van dergelijke studies, dat bijvoorbeeld tot uitdrukking kwam in het streven naar diversiteit en de emancipatie van minderheden, werd buitengewoon veel aandacht besteed aan *the politics of representation*.⁷ Hiermee wordt doorgaans gerefereerd aan 'the way that particular social groups [are] represented, especially in the media, and the political gains to be won by critiquing such representations where they stigmatize'.⁸ Tegen het einde van de jaren tachtig leidde deze ontwikkeling zelfs tot een pleidooi voor een zogeheten 'nieuwe museologie', waarmee kordaat uiting werd gegeven aan gevoelens van misnoegen of ongeduld jegens een verouderde vorm van museumkunde. Musea werden ervan beticht onachtzaam of nalatig te zijn ten aanzien van de reflectie op het eigen vakgebied, omdat de dagelijkse gang van zaken werd beschouwd als een vanzelfsprekendheid of een onproblematisch gegeven.⁹ De nieuwe museologie ofwel 'kritische museumtheorie' veronderstelde daarentegen dat alle handelingen en beslissingen in een museale omgeving worden ingegeven door onderliggende waardebestelsels 'that are encoded in institutional narratives'.¹⁰ Onderzoekers beklemtoonden bijge-

1 ZebraZoe, 'Trailer: Een dag uit het leven-Kasteel Amerongen/A day in the life of Castle Amerongen -1680', *YouTube.com*, 26 juli 2011. Geraadpleegd via www.youtube.com/watch?v=pWe7wTVbLUU, op 22 oktober 2012.

2 S. Boddeke & P. Greenaway, *Een dag uit het leven. Kasteel Amerongen 1680*, Amerongen: Kasteel Amerongen, juli 2011-juni 2012.

3 'Multimediatproductie', *Kasteel Amerongen, het is zoals het was*. Geraadpleegd via <http://www.kasteelamerongen.nl/bezoek/eerder-te-zien-geweest/beleef-midzomerdag-1680/multimediatproductie/multimediatproductie/>, op 7 oktober 2012.

4 M. Selby, 'People-Place-Past. The Visitor Experience of Cultural Heritage', in: E. Waterton & S. Watson (red.), *Culture, Heritage and Representation. Perspectives on*

Visuality and the Past. Farnham: Ashgate, 2010, p. 42.

5 D. Kellner, 'Media Culture and the Triumph of the Spectacle', in: G. King (red.), *The Spectacle of the Real. From Hollywood to 'Reality' TV and Beyond*, Bristol: Intellect, 2005, p. 25.

6 G. Verstraete, 'Inleiding: Cultural studies of cultuur in conflict', in J. Baetens & G. Verstraete (red.), *Cultural studies. Een inleiding*, Nijmegen: Vantilt, 2002, p. 11.

7 S. During, *Cultural Studies. A Critical Introduction*, Londen: Routledge, 2005, p. 22.

8 Idem, p. 23.

9 E. Hooper-Greenhill, *Museums and the Shaping of Knowledge*, Londen: Routledge, 1992, pp. 3-4.

10 J. Marstine, *New Museum Theory and Practice. An Introduction*, Malden: Blackwell Publishing, 2006, p. 5.



1. Installatieoverzicht, *Een dag uit het leven. Kasteel Amerongen 1680*, courtesy Philips Communications, 2011.

volg de noodzaak van reflectie op de grondslagen van het instituut:

Beyond the captions, the information panels, the accompanying catalogue, the press hand-out, there is a subtext comprising innumerable diverse, often contradictory strands, woven from the wishes and ambitions, the intellectual or political or social or educational aspirations and preconceptions of the museum director, the curator, the scholar, the designer, the sponsor – to say nothing of the society, the political or social or educational system which nurtured all these people.¹¹

De nieuwe museologie beoogde inzicht te verschaffen in de politieke, ideologische en esthetische dimensies van museale praktijken door ongelijkwaardige machtsverhoudingen en mechanismen van sociale uitsluiting zichtbaar te maken. Het gevolg was evenwel een voortdurend proces van bezinning, reflectie en zelfkritiek, waarbij de blik vooral naar binnen werd gekeerd. Het radicalisme van de nieuwe museologie, dat ontegenzeglijk heeft gezorgd voor vernieuwing in de museumwereld, verwerd feitelijk tot een nieuwe orthodoxie. Bovendien duidt de eenzijdige nadruk op de zogenoemde ‘politiek van de representatie’ erop dat tentoonstellingen vooral werden gezien als onderdeel van de visuele

cultuur. Hierdoor bleef de rol van de andere zintuigen bij de productie en de verspreiding van kennis *de facto* onderbelicht.¹² De actuele theorievorming op het gebied van de kunst- en cultuurwetenschappen wordt daarentegen – evenals de hedendaagse kunstpraktijk – gekenschetst door een hernieuwde belangstelling voor materialiteit en zintuiglijkheid, die soms nadrukkelijk wordt gepositioneerd als een epistemische breuk of een paradigmawisseling.¹³ De toenemende interesse in crossmediale tentoonstellingen vindt aansluiting bij deze ontwikkeling en lijkt zodoende te breken met de geschiedenis van het museum als kennisinstituut, waarin ‘weten’ gelijkstond aan ‘kijken’.¹⁴

Daarnaast zijn visuele presentatietechnieken van oudsher nauw verweven met de indeling van de tentoonstellingsruimte, die teruggrijpt op het grondplan van koninklijke paleizen. De aansluiting van zalen en vleugels maakt immers een gelijkmatige spreiding van de verschillende deelcollecties mogelijk.¹⁵ Elke ruimte binnen het museum vormt een afgebakend geheel en staat grotendeels op zichzelf, maar de afzonderlijke vertrekken zijn tevens met elkaar verbonden door de overkoepelende structuur of ‘meestervertelling’ van de kunstgeschiedenis. Wanneer bezoekers zich vervolgens langs een vastgesteld traject door de zalen bewegen, volgen zij een rechtlijnig pad door de tijd. De inrichting van de ruimte weer-



2. Installatieoverzicht, *Een dag uit het leven. Kasteel Amerongen 1680*, courtesy Philips Communications, 2011.

spiegelt, met andere woorden, de chronologie van het verleden. Door de inrichting van de ruimte wordt bovendien specifiek gedrag afgedwongen: 'no touching, no trespassing'.¹⁶ Museumbezoek is vooral een contemplatieve aangelegenheid en het publiek wordt geacht om de collectie geduldig en met gepaste afstand te beschouwen. Deze koele, afgemeten en 'objectieve' manier van waarnemen, die uitgaat van een strikt onderscheid tussen object en beschouwer, is een uiting van 'optische visualiteit' ofwel de gewoonte om voorwerpen te zien als 'distinct, distant, and identifiable'.¹⁷ Het concept van optische visualiteit veronderstelt een afstandelijke blik die zich losmaakt van het voelende lichaam en de beschouwer zodoende in de gelegenheid stelt om tot 'zuivere' kennis te komen.¹⁸ Deze omgang met cultureel erfgoed, waarbij nabijheid en contact simpelweg niet zijn geoorloofd, was decennialang bepalend voor de museale ervaring van het publiek:

The experience of the visitor to the collections was that of a quantified observation of a rationalised, visual order. Vision is the most distancing of the senses, and in museums this meant that visitors kept their distance from the displays.¹⁹

De installatiekunst, die opkwam in de jaren zestig van de twintigste eeuw, verzette zich tegen deze afstandelijke en contemplatieve omgang. Ze streefde ernaar het publiek juist volledig onder te dompelen in een multisensorische omgeving in plaats van de wereld slechts te representeren met behulp van afbeeldingen, objecten en beschrijvingen. Een belangrijk aspect van deze kunstvorm is dan ook het gegeven dat 'the entire space [is] treated as a single situation in which the viewer enters'.²⁰ De nadruk ligt hierbij op *sensory immediacy* en *physical participation*, want bezoekers dienen op eigen gelegenheid door de ruimte te bewegen en de installatie zelf te ervaren in plaats van een voorgeschreven route te volgen en

11 P. Vergo, 'Introduction', in: P. Vergo (red.), *The New Museology*, Londen: Reaktion Books, 1989, p. 3.

12 L. Marks, 'Thinking Multisensory Culture', in: *Paragraph*, 31 (juli 2008) 2, pp. 123-137.

13 Zie bijvoorbeeld I. van der Tuin, 'New Feminist Materialisms', in: *Women's Studies International Forum*, nr. 24 (2011), pp. 271-277.

14 Zie ook E. Hooper-Greenhill, 'Exhibitions and Interpretation: Museum Pedagogy and Cultural Change', in: *Museums and the Interpretation of Visual Culture*, Londen: Routledge, 2000, pp. 124-150.

15 R. Krauss, 'Postmodernism's Museum without Walls', in: R. Greenberg, B. Ferguson & S. Nairne (red.), *Thinking about*

Exhibitions, Londen: Routledge, 1996, p. 343.

16 A. Huyssen, *After the Great Divide. Modernism, Mass Culture, Postmodernism*, Bloomington / Indianapolis: Indiana University Press, 1986, p. 179.

17 L. Marks, 'Haptic Visuality: Touching with the Eyes', in: *Framework: the Finnish art review*, vol. 2: Innovation and Social Space (2004), pp. 79-83.

18 L. Marks, *Touch. Sensuous Theory and Multisensory Media*, Minneapolis: University of Minnesota Press, 2002, p. xiii.19 Hooper-Greenhill, op. cit. (noot 14), p.129.

20 C. Bishop, *Installation Art. A Critical Introduction*, Londen: Tate Publishing, 2005, p. 10.

afstand te bewaren tot de voorwerpen die worden gepresenteerd.²¹

De belichaamde ervaring van de toeschouwer, die nadrukkelijk centraal staat bij de installatiekunst, vormt de basis van 'haptische visualiteit'.²² In tegenstelling tot de notie van 'optische visualiteit', die draait om afstandelijkheid en objectiviteit, wordt haptische visualiteit gekarakteriseerd door nabijheid en direct contact. Deze manier van kijken is echter niet gebonden aan de fysieke aanwezigheid van een object. De notie van contact duidt veeleer op een gevoel van aantrekkingskracht, affiniteit en verbondenheid ofwel een vorm van 'tastend zien', waarbij 'de waarnemer ophoudt een op gepaste afstand geplaatste waarnemer te zijn en [...] zich voegt naar het waargenomen'.²³ De theoretische of conceptuele inzet van haptische visualiteit is 'to restore the flow between the haptic and the optical that our culture is currently lacking'.²⁴ Haptische visualiteit ontstijgt immers de conventionele notie van representatie door ook de niet-visuele zintuigen te betrekken in het proces van betekenisgeving. Crossmediale en multisensorische presentaties, zoals de video-installatie in Kasteel Amerongen, geven uiting aan deze behoefte om ook anderszins zintuiglijk te worden geprikkeld.

Een dag uit het leven was geenszins een conventionele tentoonstelling met pronkstukken, stijlkamers en verklarende zaaltaksten, maar vertoonde inderdaad grote overeenkomsten met de installatie- en videokunst. Op verschillende plaatsen in het kasteel waren namelijk korte scènes te zien, die veelal levensgroot werden geprojecteerd op de muren van de gangen, de zalen en de monumentale trappen. Deze scènes vormden samen een film 'die in fragmenten tot je komt, in elke kamer een stukje meer, soms vanuit een ander perspectief, dan weer teruggrijpend op een eerdere gebeurtenis, een flard van een gesprek dat bleef hangen toen je een eerdere kamer verliet'.²⁵ Het

effect van de filmbeelden werd versterkt door de voortdurende afwisseling van zintuiglijke indrukken, zoals de sterke geur van lavendelzeep in de wasruimte, de weerkaatsing van geelachtig licht tegen het koperen kookgerei in de keuken en flarden van zwaarmoedige barokmuziek in de rijkelijk versierde privévertrekken van de kasteelheer. Objecten uit de collectie werden eveneens getoond in samenhang met de projecties, die bovendien zorgvuldig waren afgestemd op de architectuur van het gebouw. Ze leken dikwijls zelfs te versmelten met het interieur, terwijl de ruimte werd gevuld door het bijbehorende geluid van stemmen, muziekinstrumenten en drukke bedrijvigheid. Het onderscheid tussen de video-installatie en de omgeving was feitelijk verdwenen: het gehele kasteel was getransformeerd in een ruimtelijk kunstwerk.

De mogelijkheid om rond en door het werk te lopen vroeg een andere houding van het publiek dan traditionele, objectivistische vormen van informatieoverdracht. De video-installatie deed immers nadrukkelijk een beroep op de gemoedstoestand en de persoonlijke gewaarwordingen van de bezoekers. Zij werden bovendien uitgenodigd om enige tijd te verpozen in het kasteel en vrijelijk rond te dwalen of juist rustig 'te zitten en te luisteren naar de verhalen'. Deze temporele dimensie is eveneens kenmerkend voor de installatiekunst: 'The experience of viewing is [...] marked by duration (like theatre), because it directly solicits the viewer's presence'.²⁶

Kasteel Amerongen lijkt, om kort te gaan, te hebben gekozen voor een verregaande esthetisering van het tentoonstellingsbeleid door het gebouw integraal te benaderen als een ruimtelijke installatie. De spectaculaire en hoogtechnologische presentatie was zelfs bij uitstek een esthetische belevenis, waarbij de bezoeker tegen betaling helemaal opging 'in een bepaald evenement of een bepaalde omgeving' zonder daarop zelf invloed te hebben.²⁷ Hieruit volgt wellicht toch de conclusie

21 Idem, p. 11.

22 Marks, op. cit. (noot 18), p. 18.

23 F. Ankersmit, *De historische ervaring*, Groningen: Historische uitgeverij, 1993, p. 38.

24 Marks, op. cit. (noot 18), p. xiii.

25 N. Grooff, 'Kasteel Amerongen | Het museum leeft!', in: *Opperdiep*, 12 januari 2012, n.p. Geraadpleegd via: <http://opperdiep.wordpress.com/2012/01/12/kasteel-amerongen-het-museum-leeft>, op 19 oktober 2012.

26 Bishop, op. cit. (noot 20), p. 53.

27 B. Pine II & J. Gilmore, *De beleveniseconomie* (1999), tweede herziene druk. Den Haag: Academic Service, 2012, p. 66.

28 Idem, p. 60.

29 Stichting Kasteel Amerongen, 'Missie & Visie'. Geraadpleegd via: <http://www.kasteelamerongen.nl/organisatie/missie-visie>, op 7 november 2012.

30 R. Parry & A. Sawyer, 'Space and the machine. Adaptive museums, Pervasive Technology and the New Gallery Environment', in: S. MacLeod (red.), *Reshaping Museum Space. Architecture, Design, Exhibitions*, Londen: Routledge, 2005, pp. 39-40.



3. Installatieoverzicht, *Een dag uit het leven*. Kasteel Amerongen 1680, courtesy Philips Communications, 2011.

dat Kasteel Amerongen uiteindelijk is gezwicht voor de druk van de hedendaagse consumptencultuur en de vercommercialisering van de erfgoedsector. In de beleveniseconomie van de eenentwintigste eeuw is de esthetisering van consumptiegoederen immers een veelgebruikte strategie om toegevoegde waarde te creëren, waarbij producten of diensten worden aangeboden als een reeks van ervaringen die zodanig zijn geregisseerd 'dat het individu zich aangesproken voelt en een herinnering mee naar huis neemt'.²⁸

Het esthetische gebruik van crossmediale presentatietechnieken door Kasteel Amerongen heeft echter nog een andere dimensie, die treffend is verwoord in de missie van de stichting die zich tegenwoordig inzet voor het behoud van het eeuwenoude woonhuis, het oorspronkelijke interieur en de historische tuin, alsook voor de ontsluiting hiervan voor een breed publiek. Uit de doelstellingen van de organisatie blijkt namelijk dat zij beoogt 'een impuls te leveren aan de landelijke discussie over ontsluiting van erfgoed en museale collecties' door samen te werken met kunstenaars en zodoende te komen tot 'verrassende thematische en actuele vormen van ontsluiting van het verhaal van het kasteel'.²⁹ *Een dag uit het leven* is hiervan een uitstekend voorbeeld en geeft inderdaad de aanzet tot een heroverweging van museale praktijken. De vorm, de functie en de aantrekkingskracht van erfgoed

worden immers mede bepaald door 'ways of seeing and ways of knowing that each society has built for itself'.³⁰

Doordat de experimenten met crossmediale en multisensorische presentatietechnieken eveneens zorgen voor verrassende interpretaties van bekende objecten en gebeurtenissen, ontstaan mogelijk nieuwe inzichten en nieuwe vormen van kennis. Ze bereiden hiermee de weg voor een herwaardering van de esthetische ervaring in de etymologische zin van het woord, namelijk als een vorm van zintuiglijke waarneming die kennis verschaft over de wereld. Het perspectief van de museologie dient derhalve te worden uitgebreid met noties van haptische visualiteit om de nieuwe vormen van kennisproductie te duiden, die worden bewerkstelligd door crossmediale tentoonstellingen. Hiermee wordt een waardevolle bijdrage geleverd aan de herbezinning op de rol van het museum in de hoogtechnologische kennissamenleving van de eenentwintigste eeuw. ●

Personalia

Martijn Stevens is universitair docent Cultuurwetenschap aan de Radboud Universiteit Nijmegen. Hij bestudeert hedendaagse cultuuruitingen en heeft een bijzondere interesse in digitale kunst, populaire media, kritische theorie, cultureel erfgoed en het virtuele museum. Hij was tevens medeoprichter van het Centre for New Aesthetics.

Hey how ya doin'

Een tentoonstelling per
mobiele telefoon

Een virtuele minnaar die een week lang nachtelijke smsjes en foto's verstuurt naar de mobiele telefoon. Dit is een voorbeeld van een werk dat deel uitmaakte van de Paradiso Phone Expo, enkel te bekijken op het mobiele telefoonscherm. Is deze virtuele communicatie een antwoord op de vraag of de mobiele telefoon anonimiseert of sociale contacten versterkt?

'Een tentoonstelling via de mobiele telefoon is, althans theoretisch gesproken, een uitstekende mogelijkheid om een boodschap aan een heel groot publiek over te brengen.' Dit stelt kunstenaar Marco Ugolini, gevraagd naar zijn reden om mee te doen aan de tweede editie van de Paradiso Phone Expo. Deze virtuele tentoonstelling presenteerde in 2012 vier kunstenaars die kunstwerken speciaal voor een telefoonscherm hebben gecreëerd of toegepast. De Paradiso Phone Expo past in de doelstelling van Paradiso, waarin de poptempel stelt dat het verder wil gaan dan slechts het bieden van popconcerten en de grenzen wil verkennen van popcultuur. Voor dat doel heeft Paradiso een speciale afdeling voor cultureel ondernemerschap opgezet (Paradiso Research & Development), waarbij het instituut optreedt als cultureel ondernemer en fungeert als een podium voor nieuwe cultuur.¹

Volgens Paradiso is er 'een tweestrijd in het huidige communicatiediscours over de toeneemende aanwezigheid van telefoons. Men maakt zich zorgen dat intimiteit en gemeenschapszin het onderspit delfen tegen de sociale contacten via mobiele telefonie en sociale media. Maar nieuwe media hoeven het menselijk contact niet te vervangen. Slechts de manier waarop het contact plaatsvindt verandert.'² Dit was de aanleiding voor de tweede editie van de Paradiso Phone Expo, getiteld *Hey how ya doin'*, waarin kunstenaars werden uitgenodigd tot het ontwikkelen van innoverende kunstvormen die geschikt zijn voor een nieuwe tentoonstellingsruimte: de mobiele telefoon. Aan deze tentoonstelling komt geen fysieke tentoonstellingsruimte te pas; deze is alleen te bekijken op het scherm van een smartphone. Zo is de Phone Expo een soort eigentijdse incarnatie van André Malraux' beroemde 'museum zonder muren'.

Andere gemeenplaatsen raken ook aan het schuiven. Zo is de bezoeker van de Paradiso Phone Expo bijvoorbeeld eigenlijk geen bezoeker.

Hij of zij hoeft niet in Paradiso aanwezig te zijn om een code te scannen: op de website van Paradiso Phone Expo kan een telefoonnummer ingevuld worden om gratis de werken te ontvangen. Paradiso Phone Expo vroeg voor de tweede editie vier kunstenaars een bijdrage te maken die mensen bij elkaar brengt of juist afzondert. De deelnemende kunstenaars: Rafaël Rozendaal, Coralie Vogelaar, Marco Ugolini en het ontwerpduo Pinar & Viola.

Alle vier de bijdragen lijken op een bepaalde manier interactiviteit te insinueren en te stimuleren, maar daadwerkelijk een dialoog aangaan is niet mogelijk. Wel zetten de werken aan tot overpeinzing van maatschappelijke vraagstukken, variërend van de consumptiecultuur tot digitale omgangsvormen. Organisator Jeldau Kwikkel, programmamaker Beeldende Kunst van Paradiso, antwoordt op de vraag of de mobiele telefoon anonimiseert of juist samenbrengt: 'Persoonlijk denk ik dat het even wat tijd kost om je op een prettige manier te verhouden tot een relatief nieuw medium als de mobiele telefoon. Grappig genoeg heb ik sinds de Phone Expo zelf geen iPhone meer omdat ik vond dat ik er veel te veel op keek. Ik heb nu een oude Nokia waarmee ik alleen kan bellen en sms'en, dat voelt een stuk minder versnipperd.'

De Paradiso Phone Expo blijft te bekijken via www.phone-expo.nl

Winnie Hofmeester

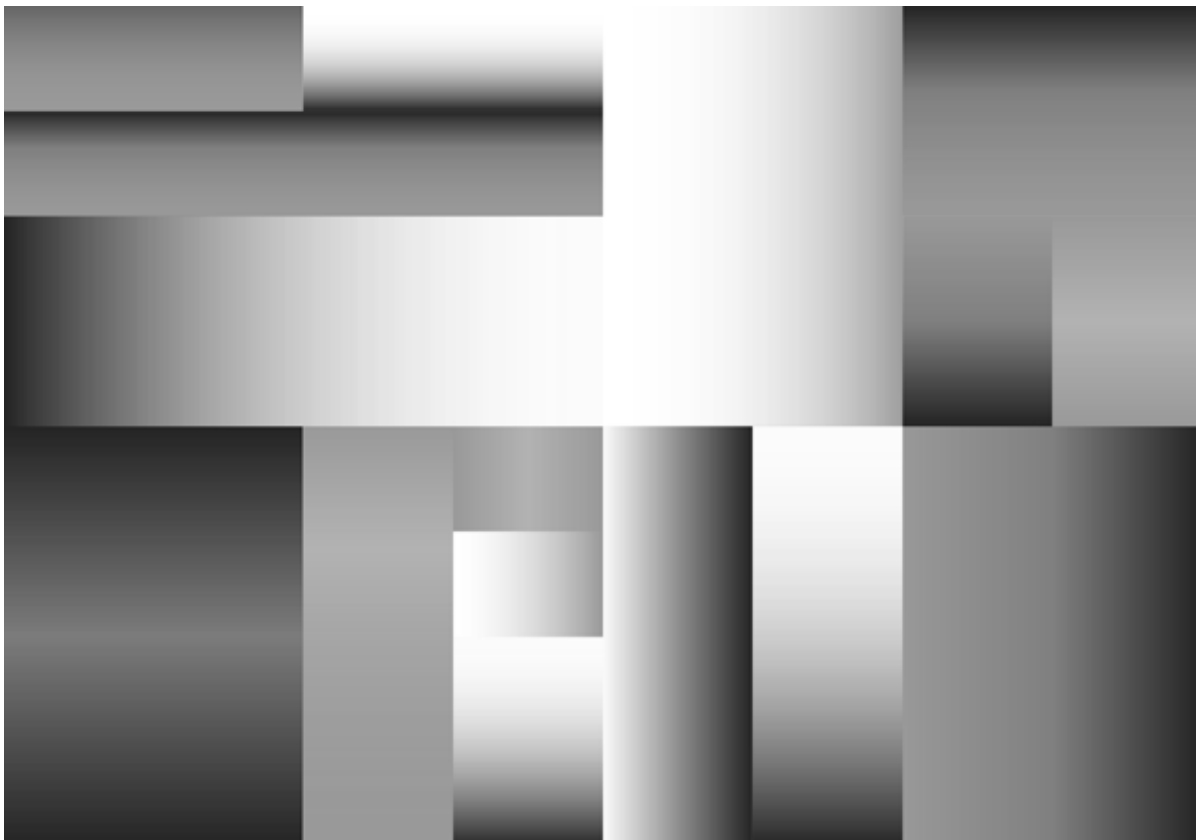
- 1 Zie voor meer informatie over de aanleiding voor Paradiso om de tentoonstelling te organiseren: <http://paradiso.nl/web/Over-paradiso/Paradiso-en-Paradiso-RD.htm>, geraadpleegd op 8 november 2012.
- 2 Paradiso, ongepubliceerd projectvoorstel Paradiso Phone Expo, 2011/2012.

Rafaël Rozendaal – *Untitled*

Rozendaal (1980) richtte zich op de afleiding die een mobiele telefoon kan bieden. Rozendaal ontwierp *Untitled*, een oneindig beeld dat te groot is om weer te geven op een beeldscherm (afb. 1). Het werk kan dus altijd enkel gefragmenteerd bekeken worden, hoe groot het beeldscherm ook is. De manier waarop Rozendaal met ruimte werkt, benadrukt het gevoel dat een fysieke tentoonstellingsruimte kan uitlokken bij de beschouwer en wat bij het bekijken op een telefoon

uitblijft: een groot werk in een fysieke ruimte heeft een heel ander effect dan hetzelfde werk op een telefoonscherm. Het telefoonscherm zorgt voor een bepaald gevoel van afstand. Ook al kan je op smartphones zeer gedetailleerd inzoomen, het kunstwerk blijft ongrijpbaar.

Untitled werpt een interessant licht op het fenomeen telefoontentoonstellingen, maar richt zich niet op de kwestie of men samen de kunst beleeft of alleen.



1. Rafaël Rozendaal. Detail van *Untitled* (phone game for Paradiso), 2012.

Coralie Vogelaar – *Gold Rush*

Coralie Vogelaar (1981) heeft met *Gold Rush* het concept van de webgame teruggebracht tot zijn meest elementaire vorm (afb. 2). In *Gold Rush* gebeurt dit door het indrukken van een knopje. De speler die het meest drukt, komt in het bezit van de gouden knop (de hoogste *ranking* staat op het moment van schrijven op 552). Er staat geen tijdslimiet ingesteld voor deze wedstrijd: diegene die het meeste geduld opbrengt om zo vaak mogelijk achter elkaar op een knop te drukken, wint.

Vogelaar richt zich met *Gold Rush* op de mobiele revolutie waar wij ons momenteel in bevinden. Zoals ze zelf stelt: ‘met één druk op de knop hebben we kennis, nieuws, muziek en beelden tot onze beschikking én kunnen we hier onze mening over geven.’ Het lijkt makkelijker dan ooit maatschappelijk betrokken te zijn, maar zijn we dat ook? *Gold Rush* laat de toeschouwer nadenken over of wij met dit ‘druk-gedrag’ daadwerkelijk maatschappelijk geëngageerd zijn of dat we slechts toegeven aan dwangmatig gedrag.



2. Foto van een telefoon met daarop *Gold Rush* van Coralie Vogelaar, 2012.

Marco Ugolini – *Approximately 50%*

Een halverwege afgezaagd blikje cola, een halve hamburger, de bovenste helft van een appel. *Approximately 50%* (afb. 3) van Marco Ugolini (1983) bestaat uit twaalf foto's van halve objecten. Een visueel essay, zo noemt Ugolini de serie. Hij schat dat ongeveer 50% van de wereldbevolking een mobiele telefoon bezit; tegelijk refereert hij aan de opvatting dat 50% van de welvaart in de wereld in handen is van de rijkste 1% van de mensheid. De halve objecten worden in het werk een soort staafdiagrammen die deze statistieken

op vervreemdende wijze uitbeelden. Het is de vraag in hoeverre *Approximately 50%* werkelijk iets over mobiele telefonie vertelt. De foto's zijn niet specifiek bedacht voor op het telefoonscherm. De gesuggereerde relatie tussen telefoonbezit en welvaart is wankel; het is niet duidelijk of Ugolini werkelijk gelooft in een causaal verband tussen deze twee cijfers. Naar eigen zeggen is het zijn bedoeling de toeschouwer zich bewust te maken van zijn eigen positie in de ongelijke welvaartsverdeling in de wereld.



3. Marco Ugolini, deel van de twaalfdelige serie *Approximately 50%*, 2012.

Pinar & Viola – *4eva*

‘Houdt je telefoon je warm ’s nachts?’, vroeg de kunstenaar Simon Wald-Lasowski zich bij de eerste Paradiso Phone Expo af. Deze vraag lijkt het vertrekpunt van *4eva* (afb. 4) van Pinar & Viola (1985 en 1982). *4eva* is een virtuele mina(a)r(es) die in acht sms’jes vurig contact met de toeschouwer onderhoudt. In zogenaamde sms-taal verklaart jouw ‘persoonlijke’ minnaar je de liefde en word je als toeschouwer

meegenomen in de wereld van digitale vriendschappen. Als je als gebruiker vervolgens niet reageert, wat overigens onmogelijk is omdat de afzender anoniem is, wordt de digitale geliefde wanhopig en stuurt midden in de nacht smsjes als: ‘U iz da best person I have eva met & u mean da world 2 me babi & don/’t eva want 2 lose u.’ ●



4. Pinar & Viola, still van een oorspronkelijk bewegend gif-bestand, onderdeel van *4eva*, 2012.

Ongrijpbare gelaagdheid

De invloed van augmented reality op kunstbeleving

Een provocerende tekst die als een virtuele graffiti op de echte *Nachtwacht* geplaatst is. Of digitale representaties van schilderijen die je met je smartphone aan de biertent op een muziekfestival kan ‘hangen’. Dat *augmented reality* implicaties voor de kunstwereld heeft, is zeker, maar welke? Goudsmit taxeert de mogelijkheden en valkuilen van de nog jonge mobiele telefonietechniek. Centraal staat de te verwachten invloed op de beleving van kunst.

Een virtuele palmboom, alleen te zien via een telefoonscherm. In 2010 kon het tijdens een tijdelijke tentoonstelling in het Stedelijk Museum Amsterdam (SMA). Kunstenaar Jan Rothuizen maakte hiervoor in *augmented reality* (AR) werken als onderdeel van het door het SMA gecreëerde project ARTours: rondleidingen waarbij bezoekers via hun smartphone kunstwerken konden bekijken die speciaal gemaakt zijn voor deze technische applicatie (afb. 1). De getekende palmboom was een verwijzing naar de palmboom die ooit op diezelfde plek bovenaan de trap in het Stedelijk Museum geplaatst was door toenmalig directeur Sandberg, maar werd verwijderd toen klimaatbeheersing prioriteit kreeg. In de virtuele wereld worden echter geen klimaatseisen gesteld.

Augmented reality is een techniek die het mogelijk maakt om op een scherm beeld of tekst te bekijken, die als extra laag over de werkelijkheid heen is gelegd. Letterlijk vertaald betekent Augmented Reality ‘uitgebreide’, ‘vergrootte’ of ‘toegevoegde’ realiteit. AR-onderzoeker Julie Carmigniani stelt: ‘augmented reality is a real-time direct or indirect view of a physical real world environment that has been enhanced or augmented by adding virtual computer generated

information to it. AR is both interactive and registered in 3D as well as it combines real and virtual objects.’¹ Lev Manovich, een invloedrijk denker over nieuwe media, definieert AR als dynamische en contextspecifieke informatie die over het visuele veld van een gebruiker is gelegd.² Volgens Carmigniani voegt AR iets toe aan het realiteitsbesef door het toevoegen van virtuele objecten en informatie aan de ‘echte’ wereld in *real time*.³ Ik onderscheid drie manieren waarop AR in de kunstwereld wordt toegepast: voor de reproductie (oftewel het gemedieerde weergeven) van bestaande kunstwerken, voor het toevoegen van beeld- of tekstlagen aan bestaande kunstwerken die daadwerkelijk in de werkelijkheid aanwezig zijn, en voor de productie van nieuwe kunstwerken.

Een voorbeeld van een AR-toepassing uit de eerste categorie is de reproductie van kunstwerken uit de collectie van het New Yorkse Museum of Modern Art (MoMA) door mediakunstenaar Sander Veenhof. Hij ontwikkelde in oktober 2010 een AR-applicatie waardoor bezoekers van het MoMA virtueel werken konden bekijken die daar ooit hebben gestaan of gehangen.⁴ Een voorbeeld uit de tweede categorie, het toevoegen van

beeld- of tekstlagen aan bestaande kunstwerken in de werkelijkheid, komt van communicatiebureau Brilliant After Breakfast dat in mei 2012 *Paint Job* introduceerde: een applicatie waarmee gebruikers in het Rijksmuseum bijvoorbeeld over Rembrandts *De Nachtwacht* virtueel 'Also available as a placemat' kunnen lezen (afb. 2).⁵ Een voorbeeld van de derde categorie, een kunstobject speciaal gecreëerd in en voor een AR-applicatie, is de eerder genoemde palmboom van Jan Rothuizen. Deze tekening van Rothuizen is een origineel werk dat alleen in de virtuele wereld bestaat.

Na een aanlooptijd van enkele decennia geniet *augmented reality* nu grote populariteit. Deze ontwikkeling wil ik met behulp van de ideeën van Walter Benjamin en Marshall McLuhan tegen het licht houden. Mijn aandacht gaat hierbij met name uit naar veranderingen in de kunstbeleving. Hoe hebben de beleving van kunst en de ontwikkeling van nieuwe (reproductie)technieken elkaar de afgelopen eeuw beïnvloed? Is *augmented reality* het eindpunt van de evolutie van kunstbeleving of slechts een tussenstop?

Kunstbeleving

Het woord 'beleving' doet vermoeden dat het zien van kunst meer is dan het eenzijdig prikkelen van een enkel zintuig. Ben Highmore betoogt in *Everyday Life and Cultural Theory* dat Benjamin het onderscheid maakt tussen enerzijds ervaringen die simpelweg ervaren worden: *Erlebnis* (beleving), en anderzijds ervaringen die geaccumuleerd, geanalyseerd en gecommuniceerd kunnen worden: *Erfahrung* (ervaring). Highmore stelt dat een *Erfahrung* een sociale betekenis geeft aan een *Erlebnis*: een ervaring analyseert en evalueert een beleving.⁶

Volgens Benjamin heeft kunstbeleving alles te maken met het aura van het werk. In 'Het kunstwerk in het tijdperk van zijn technische reproduceerbaarheid' ('Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit', 1936) bekritiseert Benjamin het vernietigende

effect van film en fotografie op het aura van kunst.⁷ Wat is dit aura? Volgens Benjamin hebben kunstwerken een ongreepbare aanwezigheid om zich heen: een 'eenmalige verschijning van een verte, hoe nabij zij ook is'.⁸ Het aura maakt dat kunst verleidelijk is en dat mensen in de buurt van kunst willen zijn. De emotionele afstand tussen mens en kunstwerk blijft echter altijd bestaan, hoe dichtbij men fysiek ook wil en kan komen.⁹ Paradoxaal is dat men volgens Benjamin altijd dichter bij kunstwerken wil komen, zelfs als het een kopie van een werk betreft: de wens om dichtbij kunst te komen is sterker dan het verlangen naar een authentiek aura.

Het aura van een kunstwerk is afhankelijk van de authenticiteit en geschiedenis van het object, hetgeen Benjamin de kern van het kunstwerk noemt. Dit aura zou verloren gaan, 'wegkwijnen', als gevolg van reproductie.¹⁰ Het ervaren van een kunstwerk op ware grootte en het in detail kunnen bestuderen is deel van de beleving. Een schilderij op een computer- of telefoonscherm kan de afbeelding van een schilderij veranderen. Schermen tonen reproducties van kunstwerken: een representatie die in kleurgebruik en scherpte van het origineel kan afwijken. De geschiedenis van een specifiek werk kan niet door schermen gereproduceerd worden. Bovendien zijn AR-reproducties gebonden aan bepaalde restricties op het gebied van afmeting, waardoor het kunstwerk per definitie vertekend weergegeven wordt: of sterk verkleind tot het formaat van een scherm, of in fragmenten. Het imponerende effect dat grote kunstwerken kunnen hebben, verdwijnt dan. Daar staat tegenover dat bij reproducties op een scherm de kleuren soms juist helderder en scherper zijn dan bij het origineel. Tevens bieden schermen de mogelijkheid in te zoomen op de details. Benjamins suggestie dat een reproductie altijd kwalitatief minderwaardig is en zo de beleving negatief beïnvloedt, blijft deels overeind bij het bekijken van een reproductie op een scherm:

1 J. Carmigniani et al. 2010, 'Augmented Reality technologies, systems and applications', in: *Multimedia Tools and Applications*, 51:1 (2011), pp. 341-377 (342).

2 L. Manovich, 'The Poetics of Augmented Space', in: *Visual Communication* 5:3 (2006), pp. 219-240 (222).

3 Op. cit. (noot 1), p. 342.

4 www.sndrv.nl/moma. Geraadpleegd op 15 oktober 2012.

5 www.brilliantafterbreakfast.com/PAINT-JOB. Geraadpleegd op 15 oktober 2012.

6 B. Highmore, *Everyday Life and Cultural Theory: An Introduction*, Londen/New York: Routledge, 2002, p. 67.

7 W. Benjamin, 'Het kunstwerk in het tijdperk van zijn technische reproduceerbaarheid', vert. H. Snoeks, in: *Het kunstwerk in het tijdperk van zijn technische reproduceerbaarheid en andere essays*, Amsterdam: Uitgeverij Boom, 2008, p. 7-43.

8 Idem, p. 15.

9 Idem, pp. 15-16.

10 Idem, p. 11.



1. Jan Rothuizen, *Palmboom*, ARTours Stedelijk Museum Amsterdam, 2010, screenshot van smartphone. Tekst op beeld: 'Right here was a single palmtree, not as art but as positive distraction'.

alleen worden begrepen door in termen van een eerder medium te denken.¹² Zo zette men in de begindagen van de fotografie het medium vooral in om schilderkunst te reproduceren. In de vroege jaren van de publieke televisie, de tijd waarin McLuhan zijn ideeën ontwikkelde, werden er vooral theateropvoeringen uitgezonden; pas later werden er programma's speciaal voor televisie gecreëerd. Digitale media reproduceerden eerst vooral kunstwerken, maar worden sinds enkele decennia, onder andere met behulp van AR-applicaties, ingezet om originele werken te creëren. *Augmented reality* is een techniek die alleen in de virtuele werkelijkheid bestaat: dit aspect van ongrijpbaarheid zorgt er voor dat AR nog minder snel begrepen wordt. Het idee van afstand tussen mens en kunstwerk dat Benjamin aandraagt als een belangrijk aspect bij kunstbeleving, zijn hierbij flexibel: door het niet-tastbare karakter is digitale kunst en informatie zowel ongrijpbaar als zo dichtbij als gewenst. Onbereikbaarheid wordt zo een subjectief begrip.

In 'The Work of Art in the Age of Digital Reproduction' (1995) doet Douglas Davis (1933) een poging Benjamins beroemde artikel te actualiseren. Davis ziet het kunstwerk in het digitale tijdperk als een kameleon: bij media die geënt zijn op film of telecommunicatie, zoals AR, is er volgens hem geen verschil meer tussen het origineel en de kopie, tussen *master* en *copy*. In zekere zin bevestigt dit het doemscenario dat Benjamin schetst met betrekking tot het verlies van het aura, stelt Davis. Tegelijkertijd constateert hij dat het aura zich nu uitgestrekt heeft naar het gebied van reproducties.¹³ Het verlies van beeldkwaliteit waartegen Benjamin zo'n bezwaar had is niet langer van toepassing.¹⁴ Als er meerdere versies gemaakt kunnen worden zonder kwaliteitsverlies, gaat het hele debat over auraverlies en reproductie dan nog wel op? Wellicht is vermeerdering hier een beter woord dan reproductie.

Davis wakkert de discussie aan of het aura veranderd is door technische ontwikkelingen. Hij vraagt zich af of het aura getransformeerd is in een gedematerialiseerd idee, een symbool in plaats van een aanwezigheid, maar besluit dat deze vraag niet beantwoord kan worden, omdat

enerzijds is de beleving door de gefragmenteerde weergave minder imponerend, anderzijds kan de beschouwer het werk eindeloos dichterbij halen en is de kleurweergave soms beter.

The Medium is the Message

Deze hierboven beschreven aannames gelden voor het reproduceren van kunst op een scherm. Bij 'originele' AR-kunst, gemaakt voor het scherm, zijn zij in de regel niet van toepassing. Benjamin richt zich met name op het reproducerende karakter van nieuwe technieken en gaat voorbij aan de creatieve mogelijkheden. De aandacht voor de reproductieve mogelijkheden is niet verwonderlijk. In 1967 stelt McLuhan dat een medium zelf meer invloed op de samenleving heeft dan de boodschap die het overbrengt.¹¹ Het idee dat de samenleving altijd aan nieuwe media moet wennen noemt McLuhan het *horseless carriage syndrome*; een nieuw medium kan



2. Brilliant After Breakfast, *Paint Job*, 2012.

het digitale tijdperk nog in volle ontwikkeling is.¹⁵ Davis schreef zijn artikel in 1995, toen digitalisering inderdaad nog in de kinderschoenen stond. Inmiddels is digitale kunst relatief volgegroeid, maar blijft het onmogelijk om het auravraagstuk op een eenduidige manier te beantwoorden. Nu er ook complete kunstwerken in de digitale wereld worden gecreëerd, ontstaan er bovendien nieuwe vragen. Kunnen deze niet-materiële, digitale werken überhaupt wel een geschiedenis, en dus een aura, ontwikkelen? Is een gedematerialiseerd idee wel te reproduceren?

Augmented reality en Kunst

Hoe moet AR gezien worden binnen de voortdurende inzet van nieuwe media in de kunstwereld? Manovich stelt in zijn essay 'The Poetics of Augmented Space' dat de mens momenteel in een geaugmenteerde werkelijkheid leeft: de fysieke ruimte heeft een laag van dynamische data verkregen door de constante aanwezigheid van systemen als videobewaking en mobiele technologie, maar ook door draagbare computers en *augmented reality*.¹⁶ Manovich laat in een historisch overzicht

zien hoe de (kunst)wereld eigenlijk aan de wieg heeft gestaan van deze geaugmenteerde realiteit. De verandering van tweedimensionale naar driedimensionale kunst in de twintigste eeuw kent volgens hem pieken in de jaren twintig en zestig. Tijdens de eerste piek begonnen pioniers als Rodchenko en Lissitzky te experimenteren met het gebruik van de hele tentoonstellingsruimte, al beperkten ze zich nog vooral tot de muren. In de jaren zestig gebruikten minimalistische kunstenaars als Carl Andre, Donald Judd en Robert Morris de hele ruimte voor hun werk.¹⁷ Gesteld kan worden dat het ruimtegevoel van mensen zo geëvolueerd is dat kunst, als reflectie van dit gevoel, ook steeds multidimensionaler wordt.

Met de opkomst van installatiekunst in de jaren zeventig werd de tentoonstellingsruimte als totaliteit nog belangrijker. In deze periode werd volgens Manovich de tentoonstellingsruimte echt een kubus, in plaats van een collectie van oppervlakken. Als deze tijdlijn wordt doorgezet en bezien wordt vanuit het idee dat men tegenwoordig in een 'augmented space' leeft, heeft de kunstenaar nu de mogelijkheid de beschouwer in een ruimte

11 M. McLuhan, *The Medium is the Message: An Inventory of Effects*, New York: Bantam Books, 1967, passim.

12 De term '*horseless carriage*' is afkomstig van de introductie van de auto die de vorm kreeg van een koets (een *horseless carriage*), zodat het publiek aan dit nieuwe voertuig kon wennen. Bij nieuwe media zou hetzelfde het geval zijn. M. McLuhan, *Understanding Media: the Extensions of Man*,

Londen: New American Library 1964, p. 349.

13 D. Davis, 'The Work of Art in the Age of Digital Reproduction', in: *Leonardo* 28:5 (1995), pp. 381-386 (385).

14 Idem, p. 384.

15 Idem.

16 Op. cit. (noot 2), p. 223.

17 Idem, p. 227.



3. Jan Rothuizen, *'This is not a church'*, ARTours Stedelijk Museum Amsterdam, 2010, screenshot van smartphone.

neer te zetten die gevuld is met dynamische contextuele informatie die de beschouwer zelf kan aanvragen en beïnvloeden. De beschouwer wordt een gebruiker.¹⁸

De manier waarop de makers en belevers van kunst met ruimte omgaan, verandert voortdurend, mede door de nieuwe dimensies die aan de ruimte worden toegevoegd en de lagen die worden ontdekt of opgeëist. AR lijkt een logische nieuwe stap in dit ontwikkelingstraject. Om de kunstbeleving in AR te onderzoeken, is het van belang te bekijken of specifieke werken gebruik maken van de reële ruimte en tijd of dat er gebruik gemaakt wordt van niet bestaande ruimtes en werken uit andere tijden. Daarnaast zijn de eerdergenoemde categorieën van gereproduceerde kunst, het toevoegen van lagen in AR, en het bekijken van nieuwe kunst in AR van belang. Hier zullen enkele voorbeelden uit elk van deze categorieën worden belicht.

Het Stedelijk Museum Amsterdam werkt met

AR om bestaande kunst uit de eigen collectie te tonen, maar geeft ook kunstenaars de opdracht om nieuwe werken speciaal voor AR te ontwikkelen. Margriet Schavemaker, Hoofd Collecties van het SMA, stelt in 'Augmented Reality and the Museum Experience' dat musea steeds naar nieuwe manieren zoeken om verhalende lagen aan hun collectie toe te voegen en tegelijkertijd nieuwe bezoekers aan te trekken. In dit licht zou AR een 'spannende speeltuin' zijn voor musea.¹⁹ De ARTours van het SMA vinden zowel binnen als buiten het museum plaats.

Een voorbeeld van AR-kunst in een gebouw is de eerdergenoemde 'ARtour' van Rothuizen in een Layar-applicatie.²⁰ Naast de getekende palmboom creëerde hij teksten, zoals *This is not a church*, die in een virtuele laag op een muur in het museum te zien waren (afb. 3). In de buitenlucht experimenteerde ARTours met ARtotheque: een 'bibliotheek' die het mogelijk maakt foto's van 160 kunstwerken uit de collectie



4. ARtotheque, Project Stedelijk Museum Amsterdam, Lowlands 2010.

van het SMA door bezoekers van evenementen op een gewenste plek virtueel te 'plaatsen' door een QR-code te scannen en in de app Layar te activeren (afb. 4).²¹ ARtotheque stond op zowel muziekfestival Lowlands als multimediafestival Picnic. De reacties daar waren positief, al werkte de applicatie niet optimaal, vanwege een weifelende internetverbinding. Ook functioneerde de applicatie alleen op de iPhone, waardoor gebruikers noodgedwongen telefoons moesten delen.

Onderdeel van ARTours was ook *Me at the Museum Square*, een project dat Schavemaker omschrijft als een artistiek platform in AR.²² Hier werden studenten van Nederlandse kunst-academies gevraagd een nieuw driedimensionaal AR-werk te ontwerpen, dat virtueel op het

Museumplein te bekijken was. De werken tastten de grenzen af van de mogelijkheden van AR en reflecteerden ook op de aard van het nieuwe medium. Zo bood één werk gebruikers de mogelijkheid zich virtueel te 'augmenteren'. Vervolgens ontstond hieromheen virtueel een aura in verschillende kleuren, afgeleid van het idee dat AR net als een aura voor sommigen zichtbaar is en voor anderen niet.²³ Dit lijkt een directe visualisatie van Benjamins notie van het aura, hoewel bij dit AR-werk het aura zich niet om het kunstwerk heen bevindt, maar het aura zelf het kunstwerk is.

Naast de eerder genoemde toepassingen van AR in de ARTours en de werken van Sander Veenhof en Brilliant After Breakfast is er nog een manier om *augmented reality* in te zetten, namelijk door historische of hedendaagse beelden

18 Idem.

19 M. Schavemaker, H. Wils, P. Hein e.a., 'Augmented Reality and the Museum Experience', in: J. Trant and D. Bearman (red.), *Museums and the Web 2011: Proceedings*, Toronto: Archives & Museum Informatics, 2011, pp. 185-196 (185).

20 Op. cit. (noot 19), p. 188.

21 layar.com. Layar is een Nederlands platform dat bedrijven en particulieren de mogelijkheid biedt virtuele 'lagen' in

augmented reality te bouwen. Het Stedelijk Museum werkt onder andere samen met Layar bij het ontwikkelen van ARTours.

22 Lezing van M. Schavemaker tijdens ISEA, International Symposium on Electronic Art, Istanbul, 14-21 september 2011. Geraadpleegd via: <http://isea2011.sabanciuniv.edu/paper/augmented-reality-ultimate-museum-app-some-strategic-considerations>, op 15 oktober 2012.

23 Idem.



5. *De Berlijnse Muur*, UAR in Layar, 2010. Foto: Fred Ernst.

te plaatsen in de tegenwoordige realiteit. Met geaugmenteerde lagen die in Layar over stadsbeelden worden gelegd kan bijvoorbeeld de Berlijnse Muur weer in zijn oorspronkelijke toestand getoond worden (afb. 5).²⁴ Een ander voorbeeld is de Street App van het London Museum die historische foto's van Londen terugplaatst in het hier en nu.²⁵ Het Nederlands Architectuur Instituut (NAi) heeft de mobiele applicatie UAR ontwikkeld die gebouwen toont die zijn verdwenen, nooit gerealiseerd zijn of in de toekomst gebouwd zullen worden.²⁶ Dit sluit aan bij de vragen die Brilliant After Breakfast stellen in *Paint Job*: 'How can we bridge the gap between ancient works of art and modern day society? How can we make historical works relevant in the current context?'²⁷

Het antwoord op deze vragen is wellicht: via AR-technologie. Uit zowel de Street App, UAR, *Paint Job* en de palmboom van Jan Rothuizen, blijkt immers dat *augmented reality* goed inzetbaar is om historische beelden op een specifieke locatie via virtualiteit tot leven te wekken. In al deze voorbeelden bleek het goed werken van de techniek van de AR-applicaties van groot belang voor de gebruiksvriendelijkheid en beleving van de kunstapplicatie. Dit is vergelijk-

baar met één van de kritiekpunten van Benjamin op fotografie, waar volgens hem de ontoereikende reproductie techniek afbreuk doet aan de kunstbeleving. Ook het samen bekijken van kunst is een ijkpunt in deze experimenten. Hier is een verband te leggen met het onderscheid dat Benjamin maakt tussen *Erlebnis* en *Erfahrung*: een belevenis wordt pas een ervaring als deze geanalyseerd en gecommuniceerd kan worden.²⁸ Zo bezien is het bekijken van kunst in AR een 'ervaring', omdat de gebruikers van ARtours hun bevindingen met elkaar deelden – paradoxaal genoeg juist door de tekortschietende techniek en het noodgedwongen delen van smartphones.

Brilliant After Breakfast's *Paint Job* voegt zoals gezegd een informatielaag in AR toe en beïnvloedt zo de beleving van een canoniek werk als de *De Nachtwacht*. Over hoe interessant dit werk is kan gediscussieerd worden; verdedigbaar is wel dat de toepassing belevingen opstapelt, analyseert en communiceert, waardoor een ervaring wordt gecreëerd. De palmboom van Jan Rothuizen is wellicht een uitdagender voorbeeld van waartoe AR in de kunstwereld in staat is: het is een nieuw werk, dat de wisselwerking aangaat met de locatie in *real time* en zo de multidimensionale mogelijkheden van de geaugmenteerde werkelijkheid benut. Bovendien wordt in dit specifieke geval gebruik gemaakt van de potentie van AR om vergeten historische anekdotes naar het heden te transplanteren: de palmboom op je telefoonscherm is geworteld in het verleden van het Stedelijk, de haast mythische Sandberg-jaren.

Multidimensionale Kunst

Filmmaker en criticus Michael Rush stelt in *New Media in Late 20th Century Art* (1999) dat kunst in de twintigste eeuw steeds multidimensionaler is geworden, gekoppeld aan de verandering in de beleving en creatie van kunst. In 1999 was *virtual reality* (VR) het nieuwste medium in de kunstwereld: door het opzetten van een helm met een

24 Idem.

25 J. Oomen, M. Brinkerink en D. van Toor, 'Picture War Monuments: Creating an Open Source Location-based Mobile', in: J. Trant en D. Bearman (red.) *Museums and the Web 2011: Proceedings*, Toronto: Archives & Museum Informatics, 2011, p. 147-156 (148).

26 www.nai.nl/UAR. Geraadpleegd op 15 oktober 2012.

27 www.brilliantafterbreakfast.com/PAINT-JOB. Geraadpleegd op 15 oktober 2012.

28 B. Highmore, *Everyday Life and Cultural Theory: An Introduction*, Londen/New York: Routledge, 2002, p. 67.

29 Op. cit. (noot 1), p. 346.

30 M. Rush, *New Media in Late 20th-Century Art*, Londen: Thames & Hudson, 1999, p. 216.

31 Op. cit. (noot 7), p. 15.

32 Op. cit. (noot 2), p. 224.

camera, waarbij de camera elementen toevoegt aan de wereld die de gebruiker door een bril heen ziet, kan kunst bekeken worden. De gebruiker kan zo letterlijk in een kunstwerk stappen. Dit is een virtuele simulatie die weinig met de werkelijke omgeving te maken heeft.²⁹ Volgens Rush is interactiviteit de nieuwe vorm van visuele ervaring en gaat deze verder dan visualisatie: het is tastbaar. Kijkers zijn actieve participanten in het werk geworden.³⁰

Essentieel is dat het gevoel van ruimte tussen kunstwerk en 'gebruiker' verandert naar gelang het gebruik van de ruimte waarin dit gebeurt multidimensionaler wordt. De kijker wordt uiteindelijk meer actief gebruiker dan passief kijker. Hier kan een connectie gemaakt worden met Benjamins suggestie dat het aura rondom een werk ervoor zorgt dat men dichtbij kunst wilt komen.³¹ Met behulp van technieken als *augmented reality* wordt tegenwoordig aan deze wens voldaan: de gebruiker kan niet alleen oneindig inzoomen op een werk, soms kan men zelfs daadwerkelijk in het werk staan of er onderdeel van worden, zoals bijvoorbeeld het geval is bij de driedimensionale werken die in het kader van 'Me at the Museum Square' gemaakt zijn.

Het in 1999 door Rush behandelde medium *virtual reality* bleek uiteindelijk geen lang leven beschoren te zijn. AR verschilt van VR omdat het laatste systeem een virtuele simulatie is, terwijl AR met objecten in de 'echte' ruimte werkt. Waar VR de gebruiker een virtuele ruimte laat zien die niets met de werkelijke omgeving te maken heeft, voegt AR informatie toe die direct verbonden is aan de directe fysieke ruimte van de gebruiker.³² De komende decennia zullen uitwijzen of *augmented reality* een waardevolle en blijvende toevoeging aan de evolutie van de kunstbeleving is of een vluchtige trend zoals *virtual reality* dat achteraf bleek te zijn. ●

Lisa Goudsmit is ontwerpcriticus (Design Cultures, MA). Als eindredacteur is ze verantwoordelijk voor *Connected Dots*. Voor dit artikel bewerkte zij haar scriptie uit 2011 over *augmented reality* en kunstbeleving.

Jan Robert Leegte – Connected Dots

Kunstenaarsbijdrage

Twee beelden komen naar boven wanneer ik aan het werk van Jan Robert Leegte denk. De eerste is een scène uit *Reis naar Ixtlan* (1972) van Carlos Castaneda. In deze scène leert Castaneda van Don Juan hoe je moet jagen. Op een gegeven moment legt Don Juan zijn werk neer, klimt op een rots, en maakt het geluid van een loeiende fabriekssirene die de werkers oproept tot actie. Don Juan probeert Castaneda, die reageert op het geluid van de 'sirene', op deze manier te wijzen op zijn routinematige gedrag, en verklaart dat Castaneda, zolang hij vasthoudt aan zijn routines, een even gemakkelijke prooi is als datgene waar hij op jaagt. Een goede jager, vertelt Don Juan, is zich niet alleen bewust van de routines van zijn prooi, maar leeft zelf geheel zonder routines. Het tweede beeld is een achtervolgingsscène in de Disneyfilm *Peter Pan*, waarin Peter in het huis van de Darlings jacht maakt op zijn hoogmoedige schaduw. Als deze zich uiteindelijk laat vangen, naait Wendy hem weer aan Peter vast.

Ik stel me de computergelateerde 'materialen' die zowel het onderwerp als het gereedschap zijn in Leegtes werk – bijvoorbeeld de hyperlink, Google Earth, en Photoshopinstrumenten als 'drop shadow' en 'marquee select tool' – voor als

Peter Pans schaduw. Losgemaakt van de structuren waarbinnen het materiaal wordt gedefinieerd, krijgen we voor het eerst de kans deze te zien als ding an sich. Net als Don Juan en J.M. Barrie, de schrijver van de Peter Pan verhalen, forceert Leegte een breuk in het routinematige kijken. Hij staat bovenop die rots en roept.

Jan Robert Leegte (1973) studeerde Architectuur aan de TU Delft en Beeldende kunst aan de Willem de Kooning Academie. Hij werkt momenteel onder andere als docent Unstable Media op de Gerrit Rietveld Academie, en als curator bij Arti et Amicitiae. De 'tentoonstelling' *Connected Dots*, die de omslag van dit nummer beslaat, stelde hij op verzoek van *Kunstlicht* samen. De werken en tentoonstellingstekst zijn via de hyperlinks te raadplegen. ●

Evelyn Austin



Wilco Uitdaging **no. 107:**

Onze maatschappelijke
verantwoordelijkheid
nemen door het
FSC-keurmerk te halen



Daag ook Wilco uit!

Kijk hoever Wilco kan gaan voor ùw drukorder, al dan niet op FSC-papier.
In prijs, kwaliteit en snelle levering.



Wilco. Uitdagingen welkom.

Vanadiumweg 9 • Postbus 1477 • 3800 BL Amersfoort • Tel. 033 - 469 95 00 • www.wilco.nl

Galerie Lieve Hemel

anno 1968

...op zoek naar
adembenemende
schoonheid...

Nieuwe Spiegelstraat 3
1017 DB Amsterdam
020 6230060
galerie@lievehemel.nl
di-za 12-18 uur

www.lievehemel.nl



Abstracts

Elizabeth Ferrell

17 Contemporary American Painters
The Crossmedial Exhibition as Propaganda

Like much of America's cold-war cultural propaganda, *17 Contemporary American Painters*, an exhibition held in the United States pavilion at the Brussels World's Fair of 1958, presented abstract paintings as evidence of the personal freedom fostered by capitalist democracy. Unlike similar exhibitions, however, it abandoned the spare white cube by supplementing the display of paintings with panels depicting, through photographs and short texts by Hans Namuth, the artists' daily lives and communities. Archival evidence suggests that the exhibition's organizers included the photojournalistic supplements because they feared that the abstract paintings would create the impression that America was *too* free – that it was a society unable to strike the proper balance between personal liberty and the national good, between individual and collective. The photo-displays were supposed to temper the paintings' alienating effects both by creating a more comprehensive viewing experience and by depicting the artists as integral members of American society. The idea that photographs could illuminate the obscurity of abstraction evidenced a tremendous period faith in photography as an instrument of communication and social-engineering. Despite this confidence in photojournalistic representation, the exhibition was a critical failure because the disparate media failed to cohere meaningfully in viewers' experience.

Lisa Goudsmit

Black Box vs. *White Cube*
Black Box vs. *White Cube*

In 2012, the Jewish Historical Museum in Amsterdam exhibited William Kentridge's *Black Box*: a crossmedial work visualizing the genocide of the Herero-tribe in South-West Africa in 1904. This interview with curator Mirjam Knotter discusses the way this museum

dealt with a crossmedial theatrical artwork. How does *Black Box* function inside the walls of the white cube? What are the decisions that were made by the curator and exhibition designers to introduce this work, which can be considered multi-interpretable, to the visitors of the museum? How was the exhibition area adjusted to do justice to this work: what alterations were made to the room? How far do the crossmedial aspects of this work extend – can the exhibition as a whole be considered crossmedial, or is the work in itself the only crossmedial element?

Work: Anne Schnettler

De juiste verhoudingen
Onvoorziene media in een driehoeksrelatie

The Correct Proportions
Unforeseen Media in a Triangular Relationship

The Danish architect, scenographer, and multimedia-designer Anne Schnettler utilizes crossmedial tools in her exhibition designs in order to tell the stories of non-crossmedial works. She strives to find a balance between content, architecture, and media to create a narrative experience, atmosphere, and reflection. Schnettler makes use of film, video, audio, internet, Augmented Reality, and interactive screens, but also considers the physical exhibition space a medium in itself. Schnettler's goal is to create a spatial experience based on human senses. This article describes how Schnettler introduces crossmedial aspects in her exhibitions, and how these aspects can affect the meaning of artworks and the way visitors experience them.

Laura van Hasselt

Amsterdam DNA als crossmediaal
experiment
Een analyse van de nieuwe permanente
tentoonstelling van het
Amsterdam Museum

*Amsterdam DNA as a Crossmedial
Experiment*
*An Analysis of the Amsterdam Museum's
New Permanent Exhibition*

In September 2011 the Amsterdam Museum presented its new permanent exhibition *Amsterdam DNA*, a chronological short tour of the highlights of Amsterdam's history. In this article, curator Laura van Hasselt argues that the crossmedial approach of *Amsterdam DNA*, though not without risk, adds value to the exhibition in several respects. Firstly, the chosen media contribute to the image of the museum, which may help attract new visitors. Secondly, the various media, notably seven animated films, give meaning to the authentic (art) historical objects in the exhibition, and convey layered, evocative information. Thirdly, the technique of the QR-code makes it possible to effectively reach an international audience in their respective languages, and connects the exhibition space with the outside world. Combined, the chosen media stimulate the visitors to actively participate in the exhibition, both mentally and physically, while recognizing their diversity.

Martijn Stevens

Tastend zien

Crossmediale tentoonstellingen en de epistemologie van het museum

Palpable Perception

Crossmedial Exhibitions and the Epistemology of the Museum

Addressing visitors in a personal way within a sensationally staged and highly aestheticized setting, crossmedia presentations in museums and heritage institutions are often said to simply absorb the logic of the entertainment industry in order to meet the demands of an audience that, in addition to being diversified and therefore greatly divided, is deeply influenced by the alluring spectacles of consumer culture. However, the growing attention for aesthetic experience indicates a shift in the traditional museum sensibility. After all, rather than producing knowledge through rationalized and distant observation, crossmedia presentations express a renewed interest in materiality and sensuous perception, thus prompting questions about the epistemology of the museum. As such, they play an important role in rethinking the position of museums

and heritage institutions in the hi-tech knowledge economy of the twenty-first century.

Work: Paradiso Phone Expo

Hey how ya doin'

Een tentoonstelling per mobiele telefoon

Hey how ya doin'

An Exhibition on the Mobile Telephone

The Paradiso Phone Expo *Hey how ya doin'* is an exhibition only to be seen via the screen of a smartphone. Four artists, Rafaël Rozendaal, Coralie Vogelaar, Marco Ugolini, and Pinar & Viola, were invited by the concert hall and cultural centre Paradiso to create artworks that would be sent to the 'visitors' of the virtual exhibition. The contributions responded to the exhibition's research question: does the mobile telephone connect or isolate people? In a certain way, all four entries appear to insinuate and stimulate interactivity; they provoke contemplation of social issues ranging from consumer culture to digital etiquette.

Lisa Goudsmit

Ongrijpbare gelaagdheid

De invloed van Augmented Reality op kunstbeleving

Elusive Stratification

The Influence of Augmented Reality on Art Experience

Augmented Reality (AR) is a technique that combines real objects and virtual images via mobile telephone applications. AR has the possibility to reproduce existing art, create new art, and add virtual information layers to real art objects. In the past century, various new media, especially those with reproducing abilities, have been the subject of criticism in the art world. In this article, the possibilities of AR today are explored from the perspective of Walter Benjamin's thoughts on art reproduction and auras, as well as Marshall McLuhan's ideas on new media. How have the experience of art and the development of new (reproduction) techniques influenced each other in the last century? Is AR the final destination in the evolution of art experience, or merely a stopover?

Connected Dots

Kunstlicht, jaargang 33, 2012, nummer 4

ISSN

0921-5026

ISBN

978-90-817776-3-6

Kunstlicht is een wetenschappelijk tijdschrift voor beeldende kunst, beeldcultuur en architectuur. Het tijdschrift is verbonden aan de vakgroep Kunst en Cultuur van de Vrije Universiteit Amsterdam, maar opereert vanuit een onafhankelijke stichting. Sinds de oprichting in 1980 is *Kunstlicht* een podium voor wetenschappelijke publicaties van kunst-, architectuur- en cultuurhistorici. Het tijdschrift *Kunstlicht* is een uitgave van Stichting Kunstlicht (K.v.K. Amsterdam nr. 41207238).

Kunstlicht verschijnt drie keer per jaar (twee enkelnummers en een dubbelnummer). Elk nummer is gewijd aan een thema. Kijk voor aankomende thema's en de auteursrichtlijnen op de website. Plaatsing van een artikel betekent niet noodzakelijkerwijs dat de redactie het eens is met de inhoud.

Adres

Kunstlicht, Vrije Universiteit Faculteit der Letteren, De Boelelaan 1105, 1081 HV Amsterdam

E-mail

redactie@tijdschriftkunstlicht.nl
(Correspondentie bij voorkeur per e-mail)

Website

www.tijdschriftkunstlicht.nl

Bankrekening

5859646, t.n.v. Stichting Kunstlicht te Amsterdam

IBAN

NL08INGB0005859646

BIC

INGBNL2A

Hoofdredactie

Ragna Manz

Eindredactie

Lisa Goudsmit, Winnie Hofmeester

Redactie

Evelyn Austin, Angela Bartholomew, Roel Griffioen, Maeike Kimsma, Maarten van 't Klooster, Marlies Noijens, Jesse van Winden

Stichtingsbestuur

Jos ten Berge (voorzitter), Kees Keijer, Teio Meedendorp, Kathleen Nieuwenhuisen, Robert Verhoogt

Vormgeving

Studio Edwin de Boer

Druk

Wilco, Amersfoort

Omslag

© Jan Robert Leegte, 2012

Abonnement

Per jaar €27,50; Proefabonnement €20,00; VU-abonnement €22,50 (distributie via VU-postvak); Vriendenabonnement €45,00. Abonnementen gaan in per 1 januari en worden stilzwijgend verlengd, tenzij een maand voor het verstrijken van de abonnementsperiode schriftelijk is opgezegd. U kunt zich aanmelden als abonnee via de website of per e-mail.

Losse nummers

Enkelnummer €9, dubbelnummer €12 (kijk op onze website voor de beschikbare nummers). Bestellen kan via de website of per e-mail.

Advertenties

Met een advertentie in *Kunstlicht* bereikt u een gevarieerd publiek van kunstkenner. Ons abonneebestand bestaat uit academici, studenten, musea, bibliotheken en andere educatieve en wetenschappelijke instituten. Tevens wordt *Kunstlicht* verkocht in een aantal geselecteerde boekwinkels verspreid door Nederland. De tarieven voor een eenmalige advertentie (in zwart-witdruk) zijn €45 voor een kwartpagina, €75 voor een halve pagina en €125 voor een hele pagina. Voor een advertentie in een complete jaargang gelden de volgende tarieven: €115 voor een kwartpagina, €190 voor een halve pagina en €320 voor een hele pagina. Adverteren op de website kan vanaf €25 per maand. De genoemde advertentiebedragen zijn exclusief 21% btw.

Boekhandels

Alkmaar

Boekhandel Feijn
Laat 47
1811 EB Alkmaar
tel. 072-540 99 44

Amstelveen

Cobra Museum
Sandbergplein 1-3
1181 ZX Amstelveen
tel. 020-547 50 50

Amsterdam

Athenaeum Boekhandel &
Nieuwscentrum
Spui 14-16
1012 XA Amsterdam
tel. 020-624 29 72

Boekhandel Robert
Premela
Van Baerlestraat 78
1071 BB Amsterdam
tel. 020-662 42 66

VU Boekhandel
De Boelelaan 1105
1081 HV Amsterdam
tel. 020-644 43 55

Antwerpen

Extra City
Kunsthall Antwerpen
Tulpstraat 79,
B-2060 Antwerpen
Tel +32 (0)3 677 1655

Groningen

Selexyz Scholten
Guldenstraat 20
9712 CE Groningen
tel. 050-313 97 88

Haarlem

Boekhandel Athenaeum
Gedempte Oude Gracht 70
2011 GT Haarlem
tel. 023-531 87 55
(alleen op bestelling)

Middelburg

De Drukkerij
Markt 51
4331 LK Middelburg
tel. 0118-886 886

Otterlo

Kröller-Müller Museum
Houtkampweg 6
6731 AW Otterlo
tel. 0318-591 241

Rotterdam

Donner Boeken
Lijnbaan 150
3012 EK Rotterdam
tel. 010-413 20 70

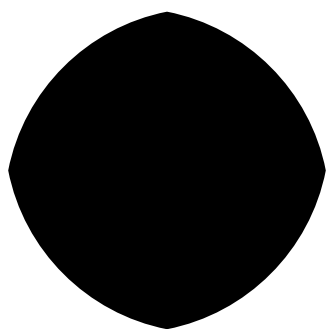
Utrecht

Litteraire Boekhandel
Lijnmarkt 17
3511 KE Utrecht
tel. 030-231 98 53

© Auteurs en Stichting Kunstlicht, Amsterdam.
Alle rechten voorbehouden.
Niets uit deze uitgave mag worden vervoelvoudigd en/of openbaar gemaakt, op welke wijze dan ook, zonder voorafgaande schriftelijke toestemming van de uitgever.
De uitgever heeft ernaar gestreefd de auteursrechten volgens de wettelijke bepalingen te regelen.
Degenen die desondanks menen rechten te kunnen doen gelden, kunnen zich alsnog tot de uitgever wenden. Van werken van beeldend kunstenaars aangesloten bij een CISAC-organisatie is het auteursrecht geregeld met Pictoright te Amsterdam © c/o Pictoright Amsterdam 2011.

Studio Edwin de Boer
wordt gesteund door
het Mondriaan Fonds.





www.bluemonochrome.com

www.hypersurface.com