



UvA-DARE (Digital Academic Repository)

Art case interviews: professor dr. Julia Noordegraaf: in gesprek met Michel Dewilde, January 2012

Noordegraaf, J.

Publication date

2012

Document Version

Final published version

Published in

FEAK: the foundation for exhibiting art & knowledge

[Link to publication](#)

Citation for published version (APA):

Noordegraaf, J. (2012). Art case interviews: professor dr. Julia Noordegraaf: in gesprek met Michel Dewilde, January 2012. In W. Meuris (Ed.), *FEAK: the foundation for exhibiting art & knowledge* (pp. 113-115). ABL Publishers.

General rights

It is not permitted to download or to forward/distribute the text or part of it without the consent of the author(s) and/or copyright holder(s), other than for strictly personal, individual use, unless the work is under an open content license (like Creative Commons).

Disclaimer/Complaints regulations

If you believe that digital publication of certain material infringes any of your rights or (privacy) interests, please let the Library know, stating your reasons. In case of a legitimate complaint, the Library will make the material inaccessible and/or remove it from the website. Please Ask the Library: <https://uba.uva.nl/en/contact>, or a letter to: Library of the University of Amsterdam, Secretariat, Singel 425, 1012 WP Amsterdam, The Netherlands. You will be contacted as soon as possible.

ART CASE INTERVIEWS

Professor Dr. Julia Noordegraaf

In gesprek met Michel Dewilde, January 2012

MICHEL DEWILDE: Wat was volgens u de impact van de evolutie van het bijna 'onzichtbare museumschrift', naar het 'museum als ervaring en hybride schrift', op de rol van de scheppende kunstenaar? Immers, diverse specialisten wijzen op de groeiende 'concurrentie' tussen kunstenaars, en curators en hun team designers. Beide 'groepen' blijken actief binnen dezelfde museale ruimte alsook in virtuele dimensies, zoals de communicatie omtrent een tentoonstelling.

JULIA NOORDEGRAAF: Ik denk dat het ontstaan van het hybride, op de ervaring en evocatie gerichte museale schrift rond 1990 niet los kan worden gezien van de rol en invloed van scheppende kunstenaars. Hier is mijns inziens geen sprake van eenrichtingsverkeer van museum naar kunstenaar - het is eerder een proces waaraan kunstenaars mede vorm en richting aan hebben gegeven. Denk bijvoorbeeld aan de tentoonstellingen die filmmaker Peter Greenaway (in 1991) en theatermaker Robert Wilson (in 1993) samen-stelden voor het Museum Boijmans Van Beuningen in Rotterdam, waar het de kunstenaars zelf waren die hun ervaring met thematiek, mise-en-scene en belichting inzetten bij de presentatie van hun keuze uit de collectie van het museum. Zoals ik in mijn boek *Strategies of Display* (2004) beschrijf, valt dit samen met een nieuw inzicht dat je kennis over objecten en hun werking of functie - beeldende kunst, historische objecten maar ook gebruiksvoorwerpen en koopwaar - het beste kunt overdragen met presentaties die gericht zijn op zintuigelijke ervaring en associatieve interpretatie. Het uitgangspunt van mijn boek is dat kunstenaars, museumminrichters, designers, etaleurs en het publiek allen deel uitmaken van een en dezelfde visuele cultuur en elkaar wederzijds beïnvloedden bij veranderingen in de manier waarop die beeldcultuur gestalte krijgt.

Een andere, in mijn boek niet genoemde ontwikkeling in de jaren negentig is de hernieuwde belangstelling voor grootschalige projecties van film en video, zoals blijkt uit de prominente plaats voor videokunst op *documenta IX* in Kassel in 1992 (met werk van Stan Douglas, Tony Oursler en Bill Viola) en de Biënnales van Venetië in 1997, 1999 en 2001 (met hoofdprijzen voor Pipilloti Rist, Doug Aitken, Shirin Neshat, Pierre Huyghe en Janet Cardiff & George Bures Miller) en onder de winnaars van de Turner prijs (Douglas Gordon, 1996; Gillian Wearing, 1997; Steve McQueen, 1999). De presentatie van dit soort werken vereist een al dan niet geheel verduisterde ruimte, waarbij de "white cube" verdwijnt achter de "light cube" waarin de

tentoonstellingsruimte wordt getransformeerd, zoals kunsthistoricus David Joselit in 2004 betoogde in zijn gelijknamige artikel in *Artforum*.¹

Ook is dit de periode waarin de poststructuralistische kritiek op het museum, als een plaats waar ideeën over kunst, cultuur en natuur niet neutraal worden weergegeven maar actief worden geconstrueerd en politiek zijn geïnformeerd, zijn weg vindt naar de museale presentatie zelf. Enerzijds krijgen kunstenaars de ruimte om in het museum kritische presentaties te maken, zoals de kunstenaar Fred Wilson die in de baanbrekende tentoonstelling *Mining the Museum* (1992) de collecties van de Maryland Historical Society zo presenteerde dat de racistische en nationalistische achtergrond van die verzameling zichtbaar werd. Anderzijds worden musea zelf ook meer reflexief op hun geschiedenis, zoals in de Enlightenment Gallery van het British Museum in Londen, waar een wellicht niet perse kritische maar toch historisch specifieke contextualisering van een deel van de collectie gegeven wordt. Ook de vaste presentatie van de Indonesiëcollectie van het Tropenmuseum in Amsterdam (*OOSTWAARTS! Kunst, Cultuur en Kolonialisme*) reflecteert op de achtergrond van de verzameling en de relatie tussen Nederland en Indië en het huidige Indonesië.²

Van de genoemde vervaging in de rollen van enerzijds kunstenaar en anderzijds curators en designers is mijns inziens echter geen sprake. Musea nodigen kunstenaars uit als gastcurator juist omdat ze een visie op de collectie laten zien die het museum zelf niet heeft - de rol van de kunstenaar als kritische buitenstaander bepaalt juist de kracht van dit soort projecten. Wesley Meuris' project *Research Building* (2010) is een case in point: het is uiteindelijk toch vooral een ironische en kritische reflectie op het museale bewaren, beschrijven en tentoonstellen dan een traditionele museale presentatie - het is een *Gesamtkunstwerk* waarvan de presentatie van de collectie Schelfhout slechts een onderdeel is.

MICHEL DEWILDE: Wat met de gevolgen voor de kunstwerken op zich, die in dit geval, in een uitgebreid, soms opzichtig decor opgenomen worden?

JULIA NOORDEGRAAF: In de genoemde, door kunstenaars samengestelde tentoonstellingen is de rol en plaats van de gepresenteerde objecten ondergeschikt aan het totale concept. Meer dan de collectie is de

visie van de kunstenaar het onderwerp van dergelijke tentoonstellingen. Dat wil niet zeggen dat je als bezoeker geen zicht meer hebt op de objecten zelf. Bij Greenaways tentoonstelling *The Physical Self* (Museum Boijmans Van Beuningen, 1991) was er kritiek op het feit dat sommige topstukken oneerbiedig of slecht zichtbaar waren gepresenteerd, maar ook volop lof voor de wijze waarop hij via de keuze van het centrale thema en de aanwezigheid van in glazen vitrines tentoongestelde levende naakten, de aandacht wist te vestigen op aspecten van de schilderijen, sculpturen en gebruiksvoorwerpen die je normaal gesproken over het hoofd ziet. Ik denk dat dit ook het belangrijkste onderscheid is: kunstenaars worden uitgenodigd juist om een andere visie te geven op de collectie en het instituut dat deze verzamelt, beschrijft, beheert en presenteert.

MICHEL DEWILDE: Hoe situeert u de recente evolutie waarbij curators van tijdelijke (actuele kunst) tentoonstellingen, beroep doen op architecten/designers om een nieuwe, vaak ingrijpende, tentoonstellings-architectuur voor de expositie te bedenken, waarin nadien kunstwerken worden opgenomen? Zijn deze tentoonstellingen verwant aan de recente evolutie van het museum script naar een 'museum as experience', waarbij organisatoren de toeschouwers vooral aan een spectaculaire, opwindende ervaring willen laten deelnemen?

JULIA NOORDEGRAAF: In de afgelopen jaren zien we een voortzetting van het hybride script dat begin jaren negentig zijn intrede deed, waarbij diverse presentatievormen naast elkaar bestaan. Daarbij is de hang naar spectaculaire tentoonstellingsvormgeving mijns inziens inderdaad direct verbonden aan de beleveniscultuur die in veel bredere zin aanwezig is. Ik denk wel dat de witte kubus, na alle kritiek en experimenten met alternatieve presentatiemodellen, weer meer geaccepteerd is als het meest ideale model voor de presentatie van moderne en hedendaagse kunst. Musea erkennen weliswaar dat dit geen neutraal presentatiemodel is, maar prijzen ook het relatief onopvallende karakter en de flexibele mogelijkheden van de witte wand, zoals onlangs Iwona Blazwick, directeur van de Whitechapel Gallery in Londen, in haar bijdrage aan de 'Future Museum' sessie van de Facing Forward lezingenreeks in Amsterdam.³

MICHEL DEWILDE: Ziet u relaties tussen de zogenaamde 'Diffused Routeing', waarbij bezoekers 'vrij' en 'schijnbaar zonder bemiddeling' een museum/expositie kunnen bezoeken, en de wereld van het Internet? Browsing?

JULIA NOORDEGRAAF: De gedachte dat een onbemiddeld museumbezoek onbemiddeld kan zijn, is een illusie. Ook de keuze voor een *diffused routeing* is er een die richting geeft aan de interpretatie: het is

een signaal dat de bezoeker zelf actief mee moet denken over het verband tussen de werken. Het is dus minder sturend voor de interpretatie dan een vaste route maar niet geheel zonder bemiddeling - bij een dergelijke vrije route probeert de bezoeker toch de door de tentoonstellingsmaker aangebrachte logica van de opstelling te reconstrueren. Een mooi voorbeeld hiervan is de analyse die literatuurwetenschapper Mieke Bal geeft van de tentoonstelling *Partners* van Ydessa Hendeles (Haus der Kunst, München, 2003-2004), waarin ze stelt dat de bezoeker de door Hendeles aangebrachte thematische links vanzelf reconstrueert op basis van terugkerende motieven, ondanks het feit dat er geen eenduidige route hoeft te worden afgelegd.⁴ Misschien is er in dit type tentoonstellingen wel meer sprake van de serendipiteit die karakteristiek is voor het surfen op Internet, waarbij de toeschouwer onverwachte verbanden ontdekt. Een duidelijk verschil tussen de twee media is echter dat de tentoonstelling altijd een bepaalde, fysieke begrenzing kent - er wordt slechts een beperkt aantal werken gepresenteerd - terwijl het Internet zo omvangrijk is dat er altijd nog meer te ontdekken is. Ook hangt het er vanaf hoe er wordt gesurft: zoals Tate Modern directeur Chris Dercon aangeeft, is zoeken via Google juist het absolute tegendeel van serendipiteit omdat je alleen dat vindt wat je zoekt.⁵ En wanneer een tentoonstelling wel is opgezet vanuit de modaliteiten van het Internet, zoals de tentoonstelling *MindFrames - Media Study at Buffalo 1973-1990* in het ZKM in Karlsruhe (2006-2007) die het model van de database als uitgangspunt had voor de presentatie van deze collectie videokunst, is het voor bezoekers nog niet zo makkelijk om hier hun weg in te vinden.⁶ Ik denk dat we momenteel nog te weinig inzicht hebben in de precieze modaliteiten van online tentoonstellen en in de relatie tussen online en offline presentaties - hier ligt een mooi terrein voor verder onderzoek.

MICHEL DEWILDE: Ziet u op dat vlak ook relaties met de commerciële wereld, de consumptie, en de structuur van shopping-centra en hun ervaringsgerichte cultuur op zich?

JULIA NOORDEGRAAF: Je kunt wel zeggen dat de wereld van het online winkelen goed heeft gekeken naar de wereld van de museale presentatie, in de zin dat ze een vorm van curating tentoonspreiden als het gaat om het verleiden van klanten tot vervolgaankopen. Een mooi voorbeeld is de manier waarop Amazon klanten attendeert op boeken of andere media die werden gekocht door andere klanten die dezelfde titel bekeken of aanschafden als jijzelf. Dit sluit aan bij een bredere interesse van het online domein in *content curation*, waarbij bijvoorbeeld in de wereld van de nieuwsvoorziening wordt gepleit voor een door expertise geïnformeerde selectie van relevante en interessante content, oftewel het scheiden van zin en onzin door experts. Deze hernieuwde interesse

in de traditioneel met curating verbonden expertise wordt onder meer gesignaleerd door Steve Rosenbaum in zijn boek *Curation Nation* (2011), dat wellicht net zo'n cultstatus zal krijgen voor het online domein als de *Experience Economy* (B. Joseph Pine II en James H. Gilmore, 1998) had voor het culturele en economische domein.

MICHEL DEWILDE: Wat is uw visie op de huidige trend, waarbij diverse musea (en curators) de toeschouwer vooral via vormen van 'actieve participatie' en een verpersoonlijkte benadering, aan hun algemene werking en tentoonstellingen, willen binden?

JULIA NOORDEGRAAF: De wens om meer interactie mogelijk te maken is ingegeven door de digitale cultuur, in het bijzonder de opkomst van sociale media, *smartphones* en dergelijke. Musea gaan er vanuit dat hun bezoekers gewend zijn aan een bepaalde mate van interactiviteit en dat ze verwachten dat ze die in het museum ook zullen aantreffen. Bijna alle musea hebben een facebook pagina of online gastenboek, waar je direct na (of zelfs tijdens) je museumbezoek reacties kunt achterlaten. Ook worden QR codes ingezet om nadere informatie te geven of het museumbezoek te verlengen. Een voorbeeld is de QR code bij de uitgang van de Muybridge tentoonstelling in Tate Britain (2010-2011), die verwees naar de 'Muybridgizer' app waarmee je zelf met je iPhone een Muybridge-achtig filmpje kunt maken.⁷ Uit discussies onder erfgoedprofessionals blijkt al wel dat dit soort ontwikkelingen alleen zinvol zijn indien ze echt aansluiten op wat het museum te bieden heeft - als het alleen maar een gimmick is, zal de bezoeker snel afhaken. De 'Muybridgizer' is een goed voorbeeld van hoe het wel kan: een app die leuk is maar ook nader inzicht geeft in de werkwijze van Muybridge en het ontstaan van de film en daarmee dus ook inhoudelijk interessant is. Daarmee is het een ideaal voorbeeld van hoe digitale technologie het museumbezoek kan verlengen en verrijken. Ik denk echter niet dat dit de rol van de tentoonstellingsmaker overbodig maakt - zoals ook eerder gesteld is er zelfs in het vrije, anti-hiërarchie domein van het Internet weer meer behoefte aan vormen van selectie door mensen met de expertise om interessante inhoud over het voetlicht te brengen.

- 1 David Joselit. 'Inside the Light Cube: Pierre Huyghe's Streamside Day Follies and the Rise of Video Projection.' *Artforum* 42 (2004) 7: p. 154-159.
- 2 <http://tropenmuseum.nl/-/MUS/12240/Tropenmuseum/Over-Tropenmuseum/Persinformatie/Persinfo-Algemeen/OOSTWAARTS!-Kunst,-Cultuur-en-Kolonialisme>.
- 3 <http://www.facingforward.nl/future-museum>
- 4 Mieke Bal. 'Exhibition as Film.' In Robin Ostow, red. (*Re*)*Visualizing National History: Museums and National Identities in Europe in the New Millennium*. Toronto etc.: University of Toronto Press, 2008: 15-43.
- 5 'Methods of Archiving with Chris Dercon & Hans Ulrich Orbist - Alfred Dunhill Discovery Evening.' *YouTube*. 14 juli 2011. 9 februari 2012. <http://youtu.be/8KagzPjNYvI>.
- 6 Zie Claudia d'Alonzo. 'Expanded Archive: *Mindframes* Exhibition: A Case Study.' In Julia Noordegraaf, Cosetta Saba, Barbara Le Maître and Vinzenz Hediger, red. *Preserving and Exhibiting Media Art: Challenges and Perspectives*. Framing Film. Amsterdam, Amsterdam University Press (verschijnt in 2012).
- 7 <http://itunes.apple.com/gb/app/muybridgizer/id390894338?mt=8>