



## UvA-DARE (Digital Academic Repository)

### Het visuele is door en door verdacht

*Benjamin Buchlohs verlangen naar transparantie*

de Leij, N.

**Publication date**

2019

**Document Version**

Final published version

**Published in**

De Witte Raaf

[Link to publication](#)

**Citation for published version (APA):**

de Leij, N. (2019). Het visuele is door en door verdacht: Benjamin Buchlohs verlangen naar transparantie. *De Witte Raaf*, 199, 4-5. <https://www.dewitteraaf.be/artikel/detail/nl/4653>

**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.

## Het visuele is door en door verdacht

Benjamin Buchlohs verlangen naar transparantie

Noortje de Leij

Editie 199 mei-juni 2019



Tijdens de eerste helft van de twintigste eeuw werd door verschillende kunstenaars, architecten en theoretici een verbinding gelegd tussen materiële transparantie en culturele en maatschappelijke idealen van openheid, vernieuwing of (technische) vooruitgang. In *Vision in Motion* bijvoorbeeld, gepubliceerd in 1947, betoogde

László Moholy-Nagy, dat de transparante, overlappende vormen die in zijn gehele oeuvre terug te vinden zijn, het mogelijk maken om losstaande elementen toch als een betekenisvol geheel te zien. Inzicht in deze visuele constructies zou ook de blik openen voor de contextuele 'lagen' van het werk. De gelaagdheid die visueel werd uitgedrukt dankzij doorschijnende, overlappende verf, plexiglas of ander doorzichtig materiaal, werd een metafoer voor een manier van kijken door verschillende betekenislagen heen.(1)

Het is niet toevallig dat Walter Gropius Moholy-Nagy uitnodigde om aan de Bauhausschool in Dessau les te geven, waar eveneens een liefde voor transparante materialen en constructies heerste. Met het glazen Bauhaus had Gropius een gebouw voor ogen dat zich zou ontdoen van elke vorm van ornament, symboliek en mystiek. Het moest enkel materiaal en constructie tonen – zichzelf transparant maken. De rationele inslag van techniek werd boven de troebele, mythische tendens van het esthetische gesteld. 'Kristalhelder moet het zijn,' schreef Gropius in het manifest van het Bauhaus uit 1919.(2)

In dezelfde periode wou een productivistische kunstenaar als Alexander Rodchenko de schilderkunst radicaal egalitair maken, met monochrome doeken gekenmerkt door complete materiële transparantie, dankzij het gebruik van primaire, ongemengde kleuren. Door elke vorm van kunde, illusie of obscuriteit weg te halen, kon getoond worden dat de kunst voor iedereen toegankelijk was. Inzicht in het arbeidsproces spoorde met het communistische ideaal om arbeid te demystificeren: in plaats van een onzichtbare (en letterlijk onderdrukte) kracht voor het gewin van enkelen, moest werk een algemeen goed worden.

Eveneens in lijn met Rodchenko's communistische idealen en Gropius' visie op het Bauhaus, zag Walter Benjamin de glazen architectuur als symbool voor de vernietiging van de scheiding tussen privé en publiek, binnen en buiten. Glas was volgens Benjamin de vijand van bezit. Het gladde, doorzichtige materiaal stond voor de ontmanteling van het classicisme van de bourgeoisie, waar de nadruk lag op het privé-interieur, volgepropt met persoonlijke snuisterijen en ornamentale decoratie die uitdrukking gaven aan historisch ingesleten gewoonten en gebruiken.

Het is eenzelfde drang tot demystificeren, tot het zichtbaar maken van onderliggende context en constructie, die de hoofdrol speelt in Benjamin Buchlohs analyse van de conceptuele kunst van de jaren zestig in zijn canonieke tekst uit 1990, 'Conceptual Art 1962-1969: From the Aesthetic of Administration to the Critique of Institutions'.(3) De glazen façades van Gropius geven ondertussen zicht op kantoorklerken in de blinkende torens van *financial districts* in New York, Tokyo of Amsterdam. Kunst maakt zichzelf transparant, maar in dit proces, zo schrijft Buchloh, is de kunstenaar tot administrator geworden, 'tot catalogerende klerk'. Enerzijds bouwt de conceptuele kunst voort op de radicale aspiraties van de historische avant-garde. Transparantie, onttovering en demystificatie hebben in dit narratief een progressieve rol: er wordt afgerekend met de valse schijn van de schone kunsten. Anderzijds stelt de kunst zich gelijk aan de droge, rationalistische en ontledende blik van de bureaucraat. Elke vorm van transcendentie wordt verworpen en het kunstwerk dat de kunst blootgeeft, ontdaan van esthetiek en materiaal, verwordt tot informatieoverdracht. De glazen architectuur en de modernistische obsessie voor licht en transparantie stonden symbool voor de mogelijkheid om de ingesleten en genaturaliseerde denkbeelden van de bourgeoisie uit te wissen en zicht te geven op de procesmatige kwaliteit van de onderliggende constructie. De onveranderlijke, in nevel gehulde mythe, gevangen in de contemplatieve en tijdloze visuele schoonheid van het traditionele kunstwerk, werd omgeruild voor een gelaagdheid die uitdrukking kon geven aan maakbaarheid, aan (democratisch georganiseerde) toegankelijkheid, openheid, temporaliteit en dus veranderlijkheid.

Buchloh laat zien dat eenzelfde impuls tot het tonen van dat wat er speelt 'onder' de oppervlakte – of achter het materiaal – ook de conceptuele kunst van de jaren zestig en zeventig kenmerkt, met een *modus operandi* die voorbijgaat aan het visuele. Het kunstobject lost als het ware in rook op, om de blik te verleggen naar de achterliggende ruimte. Volgens Buchloh komt dit naar voren in een dialectiek tussen transparantie en opaciteit.

Archief

Home

Agenda

Info

Steunen/Abonneren

Adverteren

**DE WITTE RAAF**

Het abstracte modernistische schilderij wees enkel naar zichzelf door de toeschouwer geen illusionistisch beeld voor te schotelen – geen venster naar een andere voorstelling of een andere wereld. Het werk werd opaak, omdat letterlijk en figuurlijk het zicht werd 'belemmerd' door een laag verf, en enkel nog oppervlakte werd getoond. Tegelijkertijd werd het kunstwerk 'transparant', omdat het zich bevrijdde van mythe, kunde en illusie. Paradoxaal genoeg werd het doek toch weer een object of een 'reliëf' in de ruimte van de toeschouwer, waardoor het niet meer naar zichzelf wees, maar naar de directe omgeving. Het is precies deze omslag die in de protoconceptuele kunst uit de jaren zestig wordt overgenomen en uitgewerkt. Enerzijds door het werk 'ondoorzichtig' te maken om materiële aanwezigheid en ruimtelijke inbedding te benadrukken – Buchloh noemt de monochrome doeken van Robert Ryman of het werk uit de tweede helft van de jaren zestig van Robert Barry, Daniel Buren en Niele Toroni. Anderzijds door het werk juist 'doorzichtig' te maken, om zo een opening, bijna letterlijk een kijkgat, naar diezelfde ruimte te creëren – de vroege 'structuren' van Sol LeWitt zijn exemplarisch voor deze strategie, alsook Rymans *fiberglass* schilderijen, en Michael Ashers en Gerhard Richters glazen panelen in metalen frames. Robert Morris' *Mirror Cubes* combineren beide strategieën door het onderscheid tussen transparantie en opaciteit op verwarrende wijze af te wisselen. Wat al deze werken bewerkstelligden: het individuele, autonome kunstwerk verdween naar de achtergrond en de architecturale, curatorische en conventionele context werd naar voren geschoven. Het is volgens Buchloh de verdienste van de institutionele kritiek om het visuele uiteindelijk geheel te laten 'oplossen' en plaats te maken voor het tentoonstellen van immateriële waarde-structuren. 'Wat hier op het spel komt te staan,' zo schrijft Buchloh,

is een kritiek die opereert op het niveau van het esthetische 'instituut'. Het gaat om de erkenning dat materialen en procedures, oppervlakken en texturen, plekken en plaatsing, niet alleen beeldhouwkundige of schilderkunstige materie zijn waarmee moet worden omgegaan op basis van een fenomenologie van visuele en cognitieve waarneming of in termen van een structurele tekenanalyse (zoals de meeste minimalistische en postminimalistische kunstenaars het nog geloofden), maar dat zij altijd ingeschreven zijn in talige conventies, en dus in institutionele macht en ideologische en economische investeringen.

Wat we niet met het oog kunnen waarnemen wordt in de conceptuele kunst, culminerend in de institutionele kritiek, aan de oppervlakte gebracht. De kunst ontdoet zich van farce, illusie en mysterie, en maakt zichzelf transparant. De artistieke werkelijkheid is niet meer gevat in het object en in kleur, compositie en stijl, maar in de ideologisch gedetermineerde conventies van de taal, die uitdrukking geven aan institutionele macht en de normen en waarden van een sociaal-politieke status quo. Het kritisch vermogen van de conceptuele kunst ligt in het blootleggen van deze lagen.

Het dilemma waar deze ontmaskering tegenaan loopt, is dat ze al snel dezelfde vorm aanneemt van diezelfde status quo. Op het moment dat de minimalistische kunst de eerste stappen zette richting een graduele afbraak van formalistische esthetische normen, kwam in Amerika een middenklasse tot wasdom gekenmerkt door de immateriële arbeid van het administreren van werk en productie, en de distributie in plaats van productie van goederen. Het is dezelfde arbeidsvorm die de activiteiten van de conceptuele kunstenaar kenmerkt. Buchloh citeert Sol LeWitt om vast te stellen dat de 'seriële' kunstenaar geen mooi of mysterieus object produceert, maar enkel functioneert als een klerk die de resultaten van zijn eigen aanname catalogiseert. De bevrijdende, beloftevolle en democratische transparantie van het Bauhaus of van het productivisme maakt plaats voor transparantie als management. Documenteren, catalogiseren, rationaliseren, controleren, surveilleren en ontleden: vormen van transparantie die ondertussen haast niemand nog vreemd zijn.

Volgens Buchloh is juist dit besef, en het gebrek aan utopische belofte dat erbij hoort, kenmerkend voor de conceptuele kunst. Hoewel deze kunst in eerste instantie veel overneemt van de ontmythologiserende strategieën en van de vormentaal van historische avant-gardestromingen zoals constructivisme en productivisme, keert ze zich tegen politieke belofte. De feitelijke begrenzingen en de onoverkomelijke inbedding in de heersende sociaal-maatschappelijke structuren zijn voor de conceptuele kunst zowel begin- als eindpunt. Het transparantie-ideaal van begin twintigste eeuw wordt zo ontdaan van politieke hoop, en het laatste restje artistieke aspiratie tot transcendentie, zo schrijft Buchloh, wordt in de conceptuele kunst onderworpen aan een genadeloos proces van onttovering en rationalisering. Dat is enerzijds noodzakelijk om de kunst geen valse illusie te laten worden, als een hypocriete afleiding van de realiteit. Maar anderzijds loopt kunst het gevaar om enkel nog de 'totaal beheerste wereld', zoals Theodor Adorno het noemde, te spiegelen, en wel affirmatief in plaats van op kritische wijze. Buchloh adresseert deze tegenstelling tussen radicale kritiek en bureaucratische impasse in de conceptuele kunst, maar hij ziet geen uitweg. Hij eindigt zijn tekst uit 1990 met het oordeel dat alles beter is dan een regressieve terugkeer naar de meer traditionele visuele kunst, zoals in het neo-expressionisme van de jaren tachtig gebeurde.

Het is een patstelling die precies aantoonde waar Buchlohs kunstkritiek steeds opnieuw tegenaan loopt. De enige kunst die nog een kritische waarde kan hebben, is kunst die mimetisch laat zien dat ze geheel is overmand door

de heersende cultuur. Kunst moet zichzelf als het ware 'ont-kunsten', geheel ontdoen van esthetische waarde, om zo toe te geven totaal medeplichtig te zijn aan de werkelijkheid. Bij wijze van confessie probeert ze zich van haar schuld te ontlasten door schuld te bekennen. Wat er overblijft is een herhaling van de status quo, al dan niet met een kritisch vermogen.

Ten grondslag aan Buchlohs denken ligt een scherpe tegenstelling tussen de illusionaire schijn van het visuele en de begripsmatige waarheid van het discursieve. Martin Jay heeft in zijn boek *Downcast Eyes* uiteengezet dat het gezichtsvermogen in de empirisch gestoelde moderniteit centraal stond als het meest betrouwbare zintuig. Het visuele domein was verbonden met de onmiddellijke toegang tot het object – met pure transparantie en zuivere zelfkennis. In de modernistische schilderkunst werd vervolgens het optische vermogen zelf onder de loep gelegd en zichtbaar gemaakt.(4) Het visuele onderhield binnen dit narratief nauwe relaties met openheid en transparantie: 'Eerst zien, dan geloven.' Het is dit beroep op de onmiddellijkheid en neutraliteit van het zicht waar met name het kritisch postmodernisme, zoals getheoretiseerd door Buchloh en vele andere auteurs in het tijdschrift *October*, korte metten mee wil maken.

Op de pagina's van *October* is het visuele inderdaad vaak met valse schijn verbonden. In de westerse laatkapitalistische spektakelmaatschappij van Guy Debord maakte de verleiding van reclamebeelden de mens ongevoelig voor onderdrukking, uitbuiting en andere structurele sociale problemen, niet in het minst veroorzaakt door de 'onzichtbare hand' van de markt. In het Oostblok werd het beeld exclusief ingeschakeld in de sociaal-realistische propagandakunst, terwijl het naoorlogse kunstveld door Clement Greenbergs nadruk op *opticality* steeds verder gedepolitiseerde abstracte kunst produceerde. Op een meer theoretisch niveau werd het visuele veelal verbonden met een vorm van onmiddellijkheid, met 'aanwezigheid' of met het idee dat 'waarheid' direct toegankelijk zou kunnen zijn, zoals inderdaad sterk naar voren kwam in de epistemologische traditie van de verlichting. Het kritisch postmodernisme benadrukt juist dat onze werkelijkheid altijd gemedieerd en *geframed* is. Alles wat onmiddellijkheid claimt, is verdacht. Onze ideeën, gedragingen en gewoontes zijn niet 'natuurlijk', maar ze worden bepaald door historisch gevormde denkbeelden, machtsverhoudingen en onbewuste verlangens en pathologieën, zo hebben de denkers van zowel de Franse als de Duitse kritische traditie aangetoond. Het immateriële, niet direct zichtbare, bevat in deze optiek meer 'waarheid' – heeft meer invloed op onze werkelijkheid – dan wat we met het blote oog kunnen waarnemen. Het visuele, het zicht, belet ons *inzicht*. Transparantie verwijst naar iets *achter* de oppervlakte, naar iets dat eigenlijk opaak en onzichtbaar is, en dat aan het licht gebracht moet worden.

Vanuit deze harde tegenstelling wordt het visuele per definitie opaak en ideologisch gedetermineerd, en wordt de kunst veroordeeld tot een discursieve wending waarin ze haar eigen aannames en constructies transparant maakt. Waar Buchloh hiermee op uit lijkt te komen, is de vervanging van de ene vorm van (ogenschijnlijke) transparantie door de andere. De transparantie van het visuele wordt aangemerkt als farce – ingebed enerzijds in de fantasmagorische beeldcultuur van de massamedia en anderzijds in het empirisch positivisme van het moderne tijdperk – en in plaats van bij het beeld te blijven moet de waarheid die erachter schuilt transparant gemaakt worden. In feite wordt het fantasmagorische spektakel der commercie zo vervangen door de droge, bureaucratische rationalisering en categorisering van de meetbare en kwantificeerbare maatschappij, als twee kanten van dezelfde (laatkapitalistische) medaille. Beide opties doen inbreuk op de mogelijkheden van de verbeelding en dwingen de kunst tot een keuze tussen valse illusie of totale affirmatie – volgens Buchloh, sterk beïnvloed door Debords kritiek op het spectaculaire regime, de minste van twee kwaden.

De vaststelling van de impasse binnen Buchlohs denken is niet nieuw. In 2001 schreef Jeroen Boomgaard in *De Witte Raaf* dat Buchloh 'kritiek op visueel niveau nog niet [zou] herkennen als hij er zijn nek over brak'.(5) Ook Frank Vande Veire verweet Buchloh het kunstobject tot een didactisch leerstuk te reduceren door voorbij te gaan aan de 'niet-conceptuele', visuele of lichamelijke, elementen van de (conceptuele) kunst.(6) Toch is het te eenvoudig om te stellen dat Buchloh meer aandacht aan 'het visuele' zou moeten besteden, als tegenwicht voor zijn voortdurende neiging tot het discursieve. De oorzaak van het probleem ligt dieper: het visuele is voor Buchloh door en door verdacht. Productiever is het om zijn eenzijdige afwijzing van de opaciteit, die hij alsnog verbindt met het visuele, te bevragen. Buchloh is zich er wel degelijk van bewust dat voortdurende ontmaskering zich niet kan onttrekken aan een gelijkenis met algemene sociale tendensen. Zijn begrip van transparantie is genuanceerd genoeg om te onderkennen dat de optimistische belofte van een eeuw geleden zijn ingehaald door de ideologische transparantie van het informatietijdperk – dit vormt de kern van zijn tekst uit 1990, en in zekere zin van zijn oeuvre. Transparantie is historisch, en betekent in elk tijdperk iets anders.

De verlegde focus van een naïeve vorm van transparantie (als 'gewone' weergave van wat we zien) naar transparantie van dat wat we *niet* waarnemen (het transparant maken van het opake) is eveneens overtuigend. Daartegenover stelt Buchloh de naïeve terugkeer naar het visuele regime in de neokunst van de jaren tachtig, waarin contemplatie, onmiddellijke schoonheid, mythe en het kunstenaarsgenie hun intrede weer doen alsof ze nooit zijn weggeweest. Als dit het alternatief is, kiest Buchloh uiteraard liever voor cynische ontmaskering dan voor een naïeve vlucht in ontkenning. Zijn dilemma blijft echter overeind: mythe wordt bestreden met 'verdinglijking'. Alleen een genuanceerder begrip van opaciteit, in een dialectische relatie met transparantie, kan een uitweg bieden uit het soms deprimerende doolhof van Buchlohs denken.

Buchloh allieert zijn kunstcritiek nadrukkelijk met de theoretische erfenis van de Frankfurter Schule. De afzwering van het visuele, voorgesteld als mythisch of spectaculair, ligt vooral in lijn met de kritiek van Adorno. Ook hij verbond het beeld met mythe en idolatrie. 'Wat zich vastklampt aan het beeld, blijft mythisch bevangen, afgodendienst,' schreef hij in zijn *Negatieve dialectiek*.(7) Toch kende Adorno ook juist het niet-begrijpelijk, wat we niet in concepten kunnen vangen of kunnen duiden, een bijzonder grote waarde toe. Het kunstwerk (en zijn eigen denken) blijft in zijn esthetische theorie altijd iets enigmatisch hebben – iets esthetisch. Bij Adorno is het proces van 'ontkunsting' (*Entkunstung*) dan ook niet zo eenduidig als de term doet vermoeden. Er blijft sprake van een onopgeloste dialectiek tussen het esthetisch onvermogen van het autonome kunstwerk en de onmogelijkheid om kunst te maken als maatschappijkritiek.(8)

Voor Walter Benjamin, ander boegbeeld van de Frankfurter Schule, was het beeld minder problematisch. Het fantasmagorische beeld van de koopwaar, verleidelijk uitgestald in glazen winkelvitruines, was een motief binnen zijn denken. Maar het beeld was niet alleen maar trucage en bedrog; juist een dialectische vermenging van beeld en woord kon een vorm van inzicht brengen die zowel het begrip als het gevoel – de ervaring – aanspreekt. Benjamins essays waren zelf een soort beelden, en in de visuele scènes en symbolen die hij in het dagelijks leven tegenkwam, wist hij complexe cultureel-historische narratieven te lezen. Twee centrale termen in zijn oeuvre zijn het immer cryptische 'dialectische beeld' en de 'beeldruimte' (*Bildraum*). Zijn korte tekstjes over onder meer Napels, Marseille, verse vijgen in het Italiaanse Secondigliano en korte schaduwen, werden verzameld onder de titel *Denkbeelden*. Deze tekstvorm was geïnspireerd op barokke embleemboeken (die Benjamin verzamelde), waarin door specifieke combinaties van tekst, beeld en boodschap een verbeeldingsvolle wijze van lezen werd aangemoedigd, niet enkel abstract of intellectueel, noch puur gevoelsmatig of visueel. Door ergens een beeld van te krijgen, kunnen we begrijpen hoe iets in elkaar steekt, zonder dat het een intellectuele abstractie of propositie hoeft te worden. Zoals Susan Buck-Morss duidelijk in haar diepgaande analyse van Benjamin naar voren brengt (alook in haar eigen methode), is zijn werk getekend door een kritische visuele die het mogelijk maakt om bestaande narratieven te doorbreken. Het beeld is hierin de sleutel tot denken, en het niet-rationele heeft intellectueel potentieel.(9)

Het visuele vervalt niet tot illusionair spektakel of mythe, noch maakt het aanspraak op een vorm van optische transparantie die kan vervallen in positivistische simplificatie. Door de wisselwerking van tekst en beeld ontstaat een vorm van opaciteit waarin iets doorheen kan schijnen waar we met een discursieve uiteenzetting of een kritische ontleding geen toegang toe zouden hebben. Adorno stelde dat in de zinnelijke schijn (*Schein*) van het kunstobject (die inderdaad veel weg had van de fetisjistische allure van de koopwaar), ook een waarheid doorschijnt (*Widerschein*). In het opake kan iets transparant worden.

Ook binnen het poststructuralisme en aanverwante denkwijzen, waar een bijzonder sterk offensief tegen de dominantie van het zicht werd aangewakkerd, lijkt de tegenstelling toch minder scherp dan in Buchlohs tekst. Bataille schreef een lofzang op de verblindende kracht van de zon; Lacan liet zien hoe de imaginaire eenheid van het subject ontstaat op het moment dat het zichzelf in de spiegel waar kan nemen als omljnd beeld, een 'plaatje' waarmee het uiteindelijk nooit echt kan samenvallen; en volgens Derrida veroorzaakte precies het vertrouwen in het visuele een vals geloof in onmiddellijkheid en aanwezigheid. Maar, zoals ook Martin Jay stelt in *Downcast Eyes*, dit neemt niet weg dat er tegelijkertijd een fascinatie ten opzichte van het zien bewaard bleef. De kritiek richtte zich vooral op de neutraliteit, de valse transparantie van het zicht. Hiertegenover werd echter het diffuse zicht, het belichaamde zien, en de multiplicerende in plaats van totaliserende blik van het visuele geplaatst. Het visuele wordt dus niet tegenover het discursieve of antivisuele gezet, maar het transparante tegenover het opake. Het is juist de waarde van deze opaciteit die Buchloh soms over het hoofd lijkt te zien.

Beeld en tekst, zien of begrijpen, transparantie of opaciteit, mythe of affirmatie: het zijn tegenstellingen die geen van alle statisch te vangen zijn, en enkel waarde hebben in een levendige dialectiek. Het visuele was in de empirische school van de moderniteit gebonden aan transparantie, maar deze positivistische houding maakt blind voor wat we niet zien. Het visuele is in de massacultuur een verblindende afleiding van de realiteit, maar juist in deze valse schijn licht onze werkelijkheid op. Transparantie kan vals zijn en verbloemen. Opaciteit kan iets zichtbaar maken dat voorbijgaat aan de droge opsomming van de database; onbegrijpelijke, kafaiaanse kunst kan op de meest heldere wijze een concrete sociale waarheid tonen, terwijl een nauwkeurige discursieve ontleding van het kunstinstituut in een ontoegankelijke wirwar van referenties kan uitmonden. Zo suggereerde ook Buchlohs coredeur bij *October*, Hal Foster: uiteindelijk is het juist de droge conceptuele en discursieve kunst die totaal opaak is geworden, als een bureaucratisch labyrint, ontoegankelijk voor het gros van de toeschouwers.(10) Een lichte mythische schijn of een vleugje visuele verleiding kan meer transparantie bieden, zonder zich helemaal bloot te moeten geven.

Benjamins fascinatie voor de mogelijkheid om de scheiding tussen privé en publiek op te heffen, symbolisch gevat in de glazen architectuur, komt in meerdere van zijn teksten naar voren. In zijn essay over het surrealisme beschrijft hij zijn verblijf in een hotel in Moskou waar ook een groep Tibetaanse monniken te gast was. De monniken, zo bleek, hadden zichzelf opgelegd nooit een deur te sluiten, om geheel in de openbaarheid te leven, niets te kunnen verbergen. Zo te leven, als in een glazen huis, stelt Benjamin, is een teken van morele

deugdzaamheid, 'een revolutionaire deugd bij uitstek'. Maar, zo vervolgt hij, 'ook dat is een roes, een moreel exhibitionisme dat we hard nodig hebben'.(11) Om smetteloos te leven is een meer pathologische of donkere drift nodig, een bezetenheid met de (eigen) morele schoonheid, en de drang deze zuiverheid aan anderen te tonen. De transparantie van het deugdzaam leven wordt vertroebeld door de driften die erachter schuilgaan. Revolutionaire krachten wordt niet aangewakkerd door humanistische redelijkheid of abstracte moraal, en juist intoxicatie (in de roes van de droom, of door gebruik van opiaten of hasjiesj), zo betoogt Benjamin, kan de ogen openen voor de verblindende intoxicatie van de heersende ideologie.

In een recente tekst over het monochroom en de historiciteit van transparantie, suggereert Jaleh Mansoor (die ooit een leerling van Buchloh was) een vergelijkbare these. Het opake omvat niet enkel de overgedetermineerde structuur van heerschappij die in de conceptuele en postconceptuele kunst naar de oppervlakte wordt gehaald, maar herbergt evengoed het contingente, het onverwachte en nog niet gerealiseerde dat de kiem voor politiek sentiment en strijd vormt. 'De massa arbeiders, dat wil zeggen, de klasse in nachtelijke afzijdigheid,' zo citeert Mansoor Alain Badiou aan het begin van haar essay, 'presenteert een opaciteit die veel sterker is dan de sterren'.(12) De ideologische determinatie van wat we niet kunnen waarnemen, van het illusionaire, schone of mythische, leidt Buchloh tot een eenzijdige capitulatie voor een anti-esthetische, over-getheoretiseerde en didactische positie, met weinig ruimte voor het onvoorspelbare, het zintuiglijke of onbegrijpelijke – voor de beweeglijkheid van een levendige dialectiek en de potentie van barbarij. Juist deze aspecten kunnen een plek vinden in het esthetische. Een radicaal idee van vrijheid, zo laat Benjamin zien, kan alleen zonder restricties en zonder enige vorm van pragmatische calculatie genoten worden; het is dat wat alleen spontaan kan plaatsvinden, nimmer gerealiseerd of transparant, immer opaak.

## Noten

(1) László Moholy-Nagy, *Vision in motion*, Chicago, Theobald, 1947.

(2) Walter Gropius, 'Bauhaus Manifesto and Program', <http://mariabuszek.com/mariabuszek/kcai/ConstrBau/Readings/GropBau19.pdf>

(3) Benjamin Buchloh, 'Conceptual Art 1962-1969: From the Aesthetic of Administration to the Critique of Institutions,' *October*, nr. 55, 1990, pp. 105-143.

(4) Martin Jay, *Downcast Eyes: The Denigration of Vision in Twentieth-Century French Thought*, Berkeley, University of California Press, 1993.

(5) Jeroen Boomgaard, 'De tijd na het grote gelijk', *De Witte Raaf*, nr. 92, 2001.

(6) Frank Vande Veire, 'De paradoxen van de ideologiekritiek. Over *Essais historiques II* van Benjamin Buchloh', *De Witte Raaf*, nr. 41, 1993.

(7) Theodor W. Adorno, *Negatieve dialectiek*, Zoetermeer/Antwerpen, Klement/Pelckmans, 2014, p. 236.

(8) John Hartle, 'Adorno en de dialectiek van de beeldende kunsten', in: John Hartle en Thijs Lijster (red.), *De kunst van kritiek: Adorno in context*, Amsterdam, Octavo, 2015, p. 185.

(9) Zie Aurora Fernández Polanco, 'Snapshots. Images, crowds, thoughts. A conversation with Susan Buck-Morss', *Re-visiones*, nr. 4, 2014, s.p.

(10) 'Round Table: The Present Conditions of Art Criticism', *October*, nr. 100, 2002, p. 215.

(11) Walter Benjamin, 'Het surrealisme. De laatste momentopname van de Europese intelligentsia', in: Idem, *Maar een storm waait uit het paradijs. Filosofische essays over taal en geschiedenis*, Nijmegen, SUN, 1996, p. 83.

(12) Jaleh Mansoor, 'Opacity, Transparency, Monochrome: Notes on Form and Historicity', *The Third Rail*, nr. 2, 2014, pp. 43-49.