

# **OP ZOEK NAAR KUNST DIE GEEN KUNST KAN ZIJN**

**EEN TENTOONSTELLINGSCONCEPT  
VOOR DE OPENBARE RUIMTE**

Bjorn de Leeuw  
3213242

Werkgroep: Moderne Kunst  
o.l.v. Patrick van Rossem

## ENIGE UITLEG VOORAF

Aan dit werk zijn u twee zaken opgevallen.

Ten eerste is er het vreemde formaat. Dit heeft een belangrijke reden. Dit werk is op zakformaat omdat het slechts dan werkt wanneer het mee gaat op ontdekkingsstocht door de openbare ruimte. Het consulteren van deze reisgids voor het buiten dient te geschieden in het buiten. Leest u dit vanaf uw werkplek, leg het dan weg of spoed u de straat op. Weersomstandigheden en uur van de dag zijn zinloze tegenwerpingen. Zij zijn zelfs argumenten om juist het buiten op te zoeken. Waarom dat zo is leest u gedurende uw wandeling.

Ten tweede is er de eigenaardige titel. De connaisseurs onder u zullen weten dat ik deze heb geleend van de Amerikaanse kunstenaar Allan Kaprow (1927 – 2006). Kaprow voorzag in de ontwikkeling van de moderne Westerse kunst een samensmelting van kunst en leven. Dit inspireerde hem tot het organiseren van *Happenings*: gestructureerde en gedirigeerde ondernemingen onder auspiciën van Kaprow, uitgevoerd door willekeurige vrijwillige deelnemers. Maar wat u en ik gaan doen is geen *Happening*, er is geen uitgeschreven scenario. Het is een ervaring.

De Duitsers maken onderscheid tussen *Erfahrung* en *Erlebnis*. Wat u en ik gaan ondernemen zal een *Erlebnis* worden. Niet alleen een cognitieve ervaring, maar tevens een esthetische. Een ervaring die leidt tot kennisinzichten.

*“Erlebnis here is metaphysical experience, standing in contrast to Erfahrung’s physicality. Wilhelm Dilthey puts a more systematic idea of Erlebnis forth in the context of Lebensgefühl. We note here too that whereas Erfahrung presumes that subjectivity is distanced from the object, Erlebnis has also to do with feeling. Erlebnis has life in it. It is like having an aesthetic experience.”*<sup>1</sup>

Om deze *Erlebnis* te realiseren is het belangrijk om een sensibiteit te ontwikkelen die u openstelt voor de kunst die geen kunst kan zijn, zoals we die vinden in de ons omringende wereld. Die sensibiteit zal zich hopelijk tijdens het lezen en wandelen manifesteren.

Kaprow concludeerde dat het Modernisme heeft geleid tot *“art’s dissolution into its life sources. Art shifted away from the specialized object in the gallery to the real urban*

---

<sup>1</sup> Scott Lash, “Experience,” *Theory, Culture and Society* 23 (2006): 338.

*environment.*<sup>2</sup> Kunst dringt ons leven binnen. Het trekken van een grens tussen kunst en leven wordt daarmee steeds moeilijker, en dat is precies wat Kaprow voorstaat: “*The line between art and life should be kept as fluid, and perhaps indistinct, as possible.*”<sup>3</sup> Daarmee verwordt het alledaagse tot kunst, wat een ongekennde verruiming van het concept betekent en het verschil tussen kunst en niet-kunst opheft. Of alles is kunst, of niets is kunst. Dat verklaart de term *art which can't be art*: kunst die geen kunst kan zijn.

Kunst die geen kunst kan zijn is kunst die voortkomt uit en verblijft in het dagelijks leven. De kunstenaar die zich bezighoudt met het produceren van dergelijke kunst verwerpt het traditionele kunstbegrip en wortelt zijn esthetiek in wat geen kunst is of kan zijn. De kunstenaar leeft de kunst. “*An artist concerned with lifelike art is an artist who does and does not make art.*”<sup>4</sup> Kaprow zelf geeft als voorbeeld het poetsen van zijn tanden. Bij gebrek aan een podium, een oordeel of een publiek trekt Kaprow de dagelijkse routine in het domein van

---

<sup>2</sup> Allan Kaprow, “Art which can't be art.” (1986)  
<http://readingbetween.org/artwhichcantbeart.pdf>

<sup>3</sup> Allan Kaprow, “Assemblages, Environments and Happenings,” in *Art in Theory 1900-2000: An Anthology of Changing Ideas*, ed. Charles Harrison & Paul Wood. (Oxford: Blackwell, 1992), 706.

<sup>4</sup> Allan Kaprow, “Art which can't be art.” (1986)  
<http://readingbetween.org/artwhichcantbeart.pdf>

kunst (of rekt het kunstdomein op) door er de juiste sensibiliteit, de juiste manier van waarnemen op toe te passen. Deze sensibiliteit heeft alles te maken met het herkaderen van het alledaagse in een *art-identifying frame* zoals Marcel Duchamp heeft gedaan met zijn urinoir, fietsenwiel en flessenrek. Het alledaagse presenteren als kunst werpt vragen op over de status en betekenis van kunst. Die ontwikkeling signaleerde Kaprow als één die uiteindelijk moest resulteren in het opgaan van kunst en leven in elkaar, waarbij het museaal presenteren van het alledaagse uiteindelijk zal wegvallen. De museale attitude die men aanneemt bij het betreden van een museum is alles wat het alledaagse onderscheidt van het artistieke. In de juiste attitude schuilt het museale, niet in de institutie. Allan Kaprow erkent die mentale handeling als het *art-identifying frame*. Allan Kaprow “*accepted the action in action painting and eliminated the painting.*”<sup>5</sup>

Zo kadert Kaprow zijn eigen tandenpoetsen als een onderdeel van deze opgang van kunst in leven en vice versa, zonder het museale podium. Juist het ontbreken van dat podium maakt van deze kunstvorm een kunstvorm die geen kunst kan zijn. De kunst wordt niet geïdentificeerd als kunst door het ontbreken van het

---

<sup>5</sup> Irving Sandler, Paul McCarthy, Stephanie Rosenthal, “Allan Kaprow: Art & Life,” *Art in America* 96 (2008): 135.

kader. Hierin schuilt de paradox waar Modernisme uiteindelijk toe moet leiden, aldus Kaprow. De kunst die geen kunst kan zijn verlaat nooit het dagelijks leven. Het blijft alledaags. De kunst wordt gemaakt in de ervaring, en daar moet het bij blijven. Expositie of een podium zouden de kunst perverteren, commodificeren en daarmee verliest de *Erlebnis* haar kunstzinnige eigenheid. Juist door binnen de *headspace* van de kunstenaar (die zijn eigen publiek is) te blijven, behoudt de kunst die geen kunst kan zijn een oorspronkelijkheid. De *Erlebnis* blijft efemeer, wordt nooit concreet en hoeft zo geen niet-kunst te worden.

*Op zoek naar kunst die geen kunst kan zijn* biedt u het theoretisch kader van waaruit het alledaagse de voedingsbodem zal zijn voor een esthetische en cognitieve ervaring waarvoor de drempel van het museum niet hoeft te worden genomen. Want wat is het museum meer dan een mausoleum waar kunst die zich tot kunst gedwongen heeft door podium en publiek te verwerven als schraal bier tot in lengte van dagen zijn eigen pretentieuze adem ruikt? In het museum ligt de kunst begraven. Kunst moet ademen in de vrije *headspace* van u, uw eigen publiek van uw eigen esthetisch object.

Om de kunst die geen kunst kan zijn te vinden in de openbare ruimte zult u bij uw kunstwandeling worden

begeleid door eminenten op het gebied van het alledaagse, de openbare ruimte en waar de twee raken aan kunst. Achtereenvolgens zullen Michel de Certeau, Guy Debord, Allan Kaprow en Nicolas Bourriaud u rondleiden en gevoelig maken voor de ruimte en de kunstschaten die zij herbergt.

## RUIMTE

Starend vanaf de 110e verdieping van het WTC te New York filosofeert Michel de Certeau over het verschil tussen het leven op grote hoogte en het panoramisch overzicht en het rijk van de voetgangers beneden.

*“The ordinary practitioners of the city live “down below,” below the thresholds at which visibility begins. They walk—an elementary form of this experience of the city; they are walkers, Wandersmänner, whose bodies follow the thicks and thins of an urban “text” they write without being able to read it. [...] Escaping the imaginary totalizations produced by the eye, the everyday has a certain strangeness that does not surface, or whose surface is only an upper limit, outlining itself against the visible.”<sup>6</sup>*

De stad is een canvas waarop de vele subjecten die zich erdoor bewegen zich uitdrukken. De ruimte in de stad is de ruimte die wordt gecreëerd door de Wandersmänner. Hun *spatial practices* definiëren de ruimte in de stad. *“Pedestrian movements form one of these real systems whose existence in fact makes up the city. They are not localized; it is rather that they spatialize.”<sup>7</sup>* De

---

<sup>6</sup> Michel de Certeau, *The Practice of Everyday Life* (Berkeley: University of California Press, 1984), 93.

<sup>7</sup> De Certeau, *The Practice of Everyday Life*, 97.



voetganger brengt de dichotomie tussen het toegankelijke en het ontoegankelijke aan. Het verschil tussen een doorgang en een muur. Door te interacteren met de ruimte en haar (on)toegankelijkheden in de stad, creëert de voetganger het stedelijk labirynth, inclusief doorsteekjes en omwegen. Zo creëert de voetganger ook zijn eigen discretie en zijn eigen, unieke stedelijke ervaring, te midden van talloze soortgenoten. De voetganger schrijft zijn "tekst" tussen de teksten van de anderen. Het stelt de voetganger als "ik" tegenover de "ander", *"establishing a conjunctive and disjunctive articulation of places. [...] Walking affirms, suspects, tries out transgresses, respects, etc., the trajectories it speaks. All the modalities sing a part in this chorus, changing from step to step, stepping in through proportions, sequences and intensities which vary according to time, the path taken and the walker. These enunciatory operations are of an unlimited diversity. They therefore cannot be reduced to their graphic trail."*<sup>8</sup>

U, de voetganger, zult zich nu iets meer bewust zijn van uw actieve en schrijvende rol als deelnemer in de openbare ruimte. Bij uw beweging door "space" mist u een "definite place", u laveert gedurende uw activiteiten als voetganger tussen aan- en afwezigheid en de grenzen tussen de ruimtes bepaalt u zelf. De stad die u

---

<sup>8</sup> De Certeau, *The Practice of Everyday Life*, 99.

bewandelt wordt door uzelf geschreven en ingevuld met mentale projecties en objecten. Het is in deze bewustwording van het wandelaarschap en de doorlopende transgressie van ruimtes die zowel publiek als privé zijn in ruimtelijke openbaarheid en subjectieve ervaring. Uw ervaring, *Erlebnis*, draagt u met zich mee doorheen de stad en vormt die stad terwijl u beweegt.

Doorheen deze stad vindt u plaatsen met namen, straatnamen, gebouwen, wijken... De Certeau ziet in de nomenclatuur van de stad het ontstaan van open ruimtes binnen de ruimte. Het staat een spel van gedefinieerde plaatsen binnen een systeem toe (*Spielraum*) op een schaakbord dat identiteiten analyseert en classificeert. Dit maakt de plaats bewoonbaar. De Certeau noemt het "lokale autoriteit", een scheur in het systeem dat plaatsen (*places*) van verstikkende significantie voorziet. Het ondermijnen van dit systeem van stedelijke eenduidigheid leidt tot *superstitions*: semantische lagen die een poëtische meerwaarde geven aan plaatsen die in totalitaristische *urban planning* technische of financiële uitbatingsmogelijkheden herbergen.<sup>9</sup>

Wat zich hier voltrekt is de muiterij van de voetganger. Hij dicht waarde en namen toe aan zijn stad, aan zijn

---

<sup>9</sup> De Certeau, *The Practice of Everyday Life*, 106.

werkveld, de omwegen en doorsteekjes doorheen de onroerende fysieke structuur van de stad als “*dwelling place of the modern unconscious, an archaeological site of dreams and memories*.”<sup>10</sup> De voetganger vindt zijn weg door *space* en *place*. Drukt en leest zijn stempel en dat van anderen voor hem, zoals die na hem het zijne zullen lezen zonder het zich bewust te zijn. De creatieve duiding van het voetgangersdiscours vult de stad met ruimtes en deelruimtes en persoonlijke esthetische objecten gevormd en ontvangen door alle zintuigen. Dit zijn De Certeau's *superstitions*. Verhalen en legenden huizen als geesten in de stad en dragen bij aan de lokale identiteit van de ruimtes, voorziet ze van symbolische waarde. Zouden deze *superstitions* wegvallen, dan maakt dat van de stad een *suspended symbolic order*. De stad is dan niet langer leefbaar. Beroofd van haar door herinneringen of verhalen geopende ruimtes. Door niemand gesigineerd.

Aldus aan u, de voetganger, de taak om de u omringende ruimte en de verschillende transgressies doorheen publieke, semi-publieke en besloten ruimtes te ervaren, te ademen en te signeren opdat de ruimte haar (of een) identiteit behoudt en overbrengt naar de

---

<sup>10</sup> Keith Bassett, “Walking as an Aesthetic Practice and a Critical Tool: Some Psychogeographic Experiments,” *Journal of Geography in Higher Education* 28:3 (2004): 399.

volgende argeloze voetganger die onbewust zijn verhaal in de stadsmuren kerft. Het is in de veelzijdige geschreven stad waar esthetische objecten schuilen. We moeten ze alleen leren lezen.

## **BEWEGEN DOOR DE RUIMTE**

Nu de expositieruimte is gedefinieerd (de *locus* van het 'museum' is bepaald) kunnen we een route plannen. Uiteraard bent u al wandelende door het buiten en heeft het voorgaande u slechts aangescherpt in uw opmerkzaamheid van de verborgen esthetiek van het alledaagse. Nu ligt de taak voor u om een spontane manier van navigeren doorheen het buiten te vinden om niet onbewust bevooroordeeld de reeds gedefinieerde ruimtes te vinden en vervolgens teleurgesteld af te zwaaien richting thuis. Onbevangingheid is van groot belang. Het beste zou dan ook zijn om een volkomen vreemde stad te doorkruisen, maar met de juiste sensibiliteit kan deze onbevangingheid worden geconstrueerd op basis van het vorige hoofdstuk.

Doorgaans wordt de museale looprichting gedicteerd door de ruimtelijke indeling waarbij de éne ruimte in logische sequentie op de andere volgt. De bevraging van de ruimte zoals ik heb uiteengezet in het voorgaande komt daarbij geheel niet ter sprake. Sterker, de ruimte die we museum noemen kent haar strict eigen identiteit en regels. Het museum is een zogeheten heterotopie waar specifieke regels gelden. Gediplomeerd en geuniformeerd personeel ziet hierop toe. Het doel is het

isoleren van het materieel esthetisch object. Het hangt in de kale, stille museale ruimte of maakt er op één of andere manier deel van uit. Door het kunstwerk te isoleren, is het idee, landt het beter in de zintuigen van de beschouwer. De museale voetgangers kunnen hun verhaal niet op de muren van het museum schrijven. Het museum staat hun bijdragen aan het geheel niet toe. Daarmee is het museum een voorbeeld van het totalitaire, onbewoonbare waar De Certeau over schrijft: “...a system that saturates places with signification and indeed so reduces them to this signification that it is impossible to breathe in them.” Een plek gespeend van *superstitions* maar van begin tot eind gedomineerd door semantische bepalingen opgesteld door getoonde kunstenaars, geboren uit individuele *superstitions* en gedwongen in het krappe, kleurloze en onbewoonbare kader van het museum. De getoonde werken zijn uit hun habitat gehaald en sterven bij gebrek aan *headspace*. Het museum is een dierentuin. De bezoekers weggehouden van de werken door hekken en discursieve regels, bewegend door een kunstmatige ordening van witte ruimten die het denken en contempleren steriliseren.

Uw wandeling, voetganger, wordt niet beperkt door huisregels. Ik dring zelfs aan: verken de ruimte die slechts door transgressie toegankelijk wordt. Verken de tijd en verken de veranderende ruimte in de

veranderende tijd. Tijd in het museum staat stil. De werken hangen erbij als taxidermische experimenten. Ik noem de klimatologisch gecontroleerde ruimte in het Stedelijk Museum te Amsterdam. Een bloedeloze ruimte bijeengehouden door gestorven kunst. Het is speerpunt van het museum dat de tijd effectief weet stil te zetten, elke suggestie van verandering in de kiem smorend. Terwijl het in moderne kunst ook juist gaat om het verval. Beeldend werk van Allan Kaprow bestaat uit gras en papier, performances bestaan in het moment en indien vastgelegd op video brengen ze maar een gedeelte van het gebeuren over. Juist het vergankelijke draagt bij aan de meerwaarde. Of de documentatie van de performance wordt tot kunst verheven. Maar is dat het kunstwerk? Het object of het proces? De esthetische ervaring is alleszins onderhevig aan de manier van ontmoeten. “*Art is a state of encounter.*”<sup>11</sup>

Hoe wij de alledaagse esthetiek ervaren hangt aldus af van hoe we de werken tegemoet treden. Dat hangt niet alleen af van hoe we ons zelf opstellen tegenover het werk, maar ook hoe het werk ons vindt. Daarvoor moeten we een willekeur zien te vinden waarmee we de *locus* afstruinen op zoek naar kunst die geen kunst kan zijn.

---

<sup>11</sup> Nicolas Bourriaud, *Relational Aesthetics* (Dijon: Les presses du réel, 1998), 18.

Er zijn in de recente geschiedenis verschillende theorieën ontwikkeld die het stedelijk navigeren proberen te duiden. “*Walking, as a fundamental human activity and way of interacting with the environment, has attracted the attentions of poets, essayists, artists, philosophers and social theorists.*” Dat reikt van de 19e eeuwse flaneur naar het Dadaïstische *event*, de *déambulations* van de surrealisten, de stedelijke exploraties van Walter Benjamin, het dwalen der *land artists*, de experimentele praktijken van groepen als de Italiaanse ‘*Stalkers*’ in de jaren ’90, de psychogeografische expedities van Ian Sinclair en de *WALKs* van Tim Brennan.<sup>12</sup> Voor onze expeditie baseer ik me op Guy Debord’s *Théorie de la dérive*.

Debord was voorman van *Situationniste Internationale*, een collectief van Marxistische revolutionairen die een nieuwe kunst propageerden. Een sociale kunst, voor de mensen, in een vorm anders dan de heersende beeldcultuur, de zogenoemde *société du spectacle*. Debord verwoordt deze cultuurfilosofie in het gelijknamige boek. Onderdeel van het omverwerpen van de kunst als *commodity relation* en het ondermijnen van de commodificatie van beelden, is de *dérive*. “*In a dérive one or more persons during a certain period drop their relations, their work and leisure activities, and all their other usual*

---

<sup>12</sup> Bassett, “Walking as an Aesthetic Practice,” 398.



*motives for movement and action, and let themselves be drawn by the attractions of the terrain and the encounters they find there.*<sup>13</sup> Debord wilde hiermee het bewustzijn terugbrengen bij het echte leven, de individuele ervaring van het alledaagse, dat volgens hem door de spektakelmaatschappij werd genegeerd (*“Impoverishment and negation of real life.”*)<sup>14</sup> Door het ontbreken van conceptuele integratie in de spektakelmaatschappij verdwijnt dat alledaagse, verliest het zijn significantie. De situationisten wilden dat, onder meer via de *dérive*, dat rehabiliteren. *“The emphasis was placed on the ‘soft’ mutable elements of urban scenes, such as the play of presence and absence, of light and sound, of rhythms of human activity in time and space, and the association of memories and places.”*<sup>15</sup>

Een *dérivé* is aldus iemand die zijn bewegingen af laat hangen van de alledaagse ruimte waarin hij zich bevindt. Zijn manoeuvres worden hem ingegeven door improvisatie en spontaniteit, navigerend op het vermoeden van de *Erlebnis* die in de publieke ruimte schuilt. Dit noemt Debord een psychogeografische manier van wandelen. Een *dérive* mag niet worden gedomineerd door gewoontes (*habitudes*) of toeval

---

<sup>13</sup> <http://www.bopsecrets.org/SI/2.derive.htm>

<sup>14</sup> Bassett, “Walking as an Aesthetic Practice,” 400.

<sup>15</sup> Bassett, “Walking as an Aesthetic Practice,” 402.

(*hasard*). Het is moeilijk om oprechte willekeur in het wandelen te bewerkstelligen, zo weet Debord ook, als hij verwijst naar een mislukte doelloze wandeling (*un échec morne, la célèbre déambulation sans but*) van de surrealisten in 1923. Willekeur is moeilijk, maar een voorbeeld kan genomen worden aan de zwempatronen van kikkervisjes. Deze worden immers gezins beïnvloed door een externe factor, dan de fysieke afperking van hun bewegingsruimte in het aquarium. “*Il faut, bien entendu, qu’une telle foule ne subisse de l’extérieur aucune influence directrice.*”<sup>16</sup> Navigeren als kikkervisjes, die vrij zijn van intellect, sexualiteit en sociabiliteit en dus volledig van elkaar afhankelijk, is de manier waarop een *dérive* kan slagen. De kikkervisjes vertrouwen op elkaar, zoals de voetganger van De Certeau zich laat bewegen door de *superstitions* van de stad, de spoken van het verleden en mythe, zoals de flaneur zich verliest in de menigte, “*downwards into vanished time.*”<sup>17</sup> Daarbij mag u, voetganger, zich gezinszins laten belemmeren door grenzen. Debord stelt

---

<sup>16</sup> <http://i-situationniste.blogspot.com/2007/04/theorie-de-la-derive.html>

<sup>17</sup> Bassett, “Walking as an Aesthetic Practice,” 398.

als doel van de *dérive* “*la diminution constante de ces marges frontières, jusqu’à leur suppression complète.*”<sup>18</sup>

Bij uw wandelingen door de stad—de *urban text*—is u alles toegestaan. We schorten de bestaande regels kortstondig op: zo lang het u duurt om uw esthetisch object te vinden en te ervaren (*erleben*) zijn er geen grenzen. Maar laat u niet afleiden door gewoonte. Handel ook niet bewust tegen de gewoonte in, maar vergeet de gewoonte. Vergeet ook het toeval, maar laat u meevoeren door de *urban text*, het onvertelde verhaal, de onzichtbare lijn in de structuur van de stad. Als u daarin slaagt, laat mij weten hoe.

---

<sup>18</sup> <http://i-situationniste.blogspot.com/2007/04/theorie-de-la-derive.html>

## HET ZOEKEN EN VINDEN VAN HET ESTHETISCH OBJECT

De kunst die geen kunst kan zijn, zo is u inmiddels bekend, schuilt in het alledaagse. Zodra u de kunst heeft gevonden, verscholen onder het mentale eelt van de gewoonte, zult u kunst die geen kunst kan zijn vinden in talloze andere situaties. Kunst die geen kunst kan zijn openbaart zich waar u het niet verwacht. Het zit niet in de tak en niet in de hand. Het zit ook niet in de vallende beweging of het plotse breken van de tak. Het zit in het moment tussen gewenning en verwondering. De gewenning maakt ons blind voor alledaagse schoonheid. De verwondering volgt op het onverwachte. We moeten dus niet langer het gewone verwachten. De verwachting van het verwachte moet u opschorten, leegmaken en vervolgens moet u uzelf blootstellen aan de wereld. Dat geldt evengoed andersom: u moet de wereld blootstellen aan u. Het is in de interactie tussen u en de wereld waar het esthetisch object gevormd wordt. Na de *locus* van de expositie en de fysieke verkenning van de ruimte is het aan u het kunstwerk te vinden. Maar laat u ook niet verwarren door de term 'vinden', want dat impliceert een verwachting bij het zoeken. Die verwachting verstoort het zoeken.

Als u zich begeeft in de *urban text*, erin onderdompelt zonder (voor)oordelen of verwachtingen, zult u vanzelf tegen het kunstwerk aanlopen. Ik kan u slechts een duwtje in de goede richting geven, maar het aanreiken van het kunstwerk is absoluut onmogelijk, omdat het diep geworteld is in het cumulatief van uw eigen ervaringen. U bent het canvas, u bent de spiegel waarin het werk zich reflecteert. Uw relationele verhouding tot het kunstwerk manifesteert zich in een derde ruimte (*third space*) waar uw subject en het object een derde, esthetisch object vormen. De reflectie houdt zich op ergens tussen u en het object. Dat object is geen materiële manifestatie van een *Kunstwollen* van een derde subject. Het kan er wel deel van uitmaken, maar een zuiver extern intentioneel kunstobject is geen kunst die geen kunst kan zijn. Bedenk immers dat deze kunst geen podium en geen kader heeft. Zodra het dat kader aangemeten krijgt, is het geïstitutionaliseerd en daarmee valt het terug in de traditionele grijze massa. Het kaderen van de ervaring of het documenteren van een gewaarwording leidt slechts tot afschaduwingen van het werkelijke kunstwerk. Daarmee is niet gezegd dat het werkelijke kunstwerk zich in het ontoegankelijke ideeënrijk bevindt, in tegendeel. Het idee dat deze kunst die geen kunst kan zijn is, is toegankelijk voor een ieder. De truc is alleen het te bevatten (*fassen*), daarvoor moet u een weg afleggen, doorheen de *urban*

*text* en op de manier zoals ik u in het voorgaande heb geprobeerd uit te leggen. De ervaring (*Erlebnis*) moet geconstitueerd worden door de juiste sensibiliteit te koppelen aan de juiste intentie.

Voor het ontmoeten van de kunst die geen kunst kan zijn kan ik moeilijk een handleiding schrijven. Hopelijk wandelt u nog altijd, al lezend, door de stad, op zoek naar de *urban text* die u moet leiden naar de *Erlebnis*. Wellicht heeft u tijdens het lezen al wat indrukwekkende ervaringen opgedaan, zoals een koude, gure wind, een gevaarlijke verkeerssituatie die te wijten is aan uw noodgedwongen verdeelde aandacht of willekeurige *run-ins* met vreemden, of wellicht bekenden. Deze ongeplande ervaringen zijn de voornaamste. Het voornaamste doel van de wandeling is dan ook verzeild te raken in onverwachte situaties, gefaciliteerd door mijn instructies en de psychogeografische karresporen waarin u zich voortbeweegt. Tot nog toe is het gebleven bij lezen en lopen, tegelijk. Zodra u gaat zitten of anderszins afdwaalt van de kern van deze begeleidende tekst verliest u een deel beginnende sensibiliteit voor het alledaagse.

Om die sensibiliteit wat meer veren te geven zal ik me nu vergrijpen aan een voorbeeld van een handeling die kan leiden tot een esthetische ervaring. Ik kan niet

genoeg benadrukken dat dit een voorbeeld betreft en niet analoog is aan het kunstobject zoals u zich dat zult kunnen vormen aan de hand van uw eigen zoeken en vinden van kunst die geen kunst kan zijn.

In 1967 stond Allan Kaprow aan de basis van het werk *Self-Service*. Hij ontwierp een plan waarmee hij kunst die geen kunst kan zijn wilde doen ontstaan. Deze kunst wordt niet gemaakt, maar ontstaat in onze ervaring en is ook vlug weer verdwenen, als het moment tussen gewoonte en verwondering. *Self-Service* bestaat uit een aantal instructies, voor mensen in de steden New York, Boston en Los Angeles, die leiden tot handelingen die op zichzelf niets betekenen. De esthetiek eraan is het feit dat de handelingen worden voorgeschreven, dat er geen publiek is om de handeling te aanschouwen en dat ze niet herhaald worden. Zodoende wordt er een krachtige herinnering (of beleving) van de handeling gevormd die, geworteld in de ervaring, een efemere kwaliteit van kunst of kunstgevoeligheid schept. De instructies zijn niet het kunstwerk, evenals dit schrijven niet het kunstwerk is. De instructies zijn de aanloop naar de *Erlebnis* van het esthetisch object, dat multidimensionaal en groot of klein in ruimte en tijd kan zijn. Het esthetisch object is dat wat bevalt, en dat valt niet af te perken. Enkele voorbeelden uit *Self-Service*:

*“People stand on bridges, on street corners, watch cars pass. After two hundred red ones, they leave.”*

*“Two people telephone each other. Phone rings once, is answered “hello.” Caller hangs up. After a few minutes, other person does same. Same answer. Phone clicks off. Repeated with two rings, three rings, four rings, five rings, six rings, seven, eight, nine, etc... until a line is busy.”*

*“Some people whistle a tune in the crowded elevator of an office building.”*

*“People enter public phone booths, eat sandwiches and drink sodas, look out at the world.”*

*“Someone, waiting for a person with a sad face, rides on a bus. The person is tailed until no longer possible. Then a person with a really funny face is looked for. Time to go home.”<sup>19</sup>*

De handelingen doen absurdistisch aan. De deelnemers aan *Self-Service* doen een *performance* die geen *performance* mag heten maar *happening*. De deelnemer voert dan wel iets uit, maar het gaat niet om de uitvoering. Het predikaat ‘*performance*’ veronderstelt een

---

<sup>19</sup> Allan Kaprow, “Self-Service: A Happening,” *The Drama Review* 12:3 (1968): 160-164.



belang in de uitvoering van een handeling. Het belang schuilt echter in het geheel: niet alleen de handeling van de deelnemer maar ook juist de context van de handeling en in enkele gevallen de reactie of receptie van omstanders. En wat voor ons belangrijk is: het belang schuilt in de cognitieve en esthetische ervaring van de deelnemer. Het is waar de adrenaline, plankenkoorts, anticipatie en *aftermath* samenkomen. Een auto-esthetische *thrill*. Na de uitvoering van de handeling maakt deze deel uit van de *urban text* van de locatie, en draagt bij aan diens identiteit. Getuigen van de handeling zullen zich erop kunnen beroepen, en als er geen getuigen zijn zal de "plaats delict" in stilzwijgen het gebeurde meenemen haar toekomst in. En juist in die efemere kwaliteit, waar slechts een enkeling deelgenoot van zal zijn, is de kwaliteit van kunst die geen kunst kan zijn. Die kunst is waar u, voetganger, een beslissende rol in speelt op dit moment. Het moment dat u klaargestoomd wordt om uw eigen werken te ontdekken in uw relatie met de omgeving.

Ik stel voor dat we nu uw sensibiliteit op de korrel nemen. Uw opdracht luidt een winkelraam te vinden. Hopelijk zijn hierachter mensen aan het werk. Zo niet, dan hoop ik dat ik u nu begeleid op een wandeltocht in de avonduren. Hoe dan ook, uw winkelraam zal uw kader zijn. Zet u aan de overkant van de straat en aanschouw dit venster als het venster op een

*performance*, of een *happening*. Aanschouw wat gebeurt aan de andere kant van het glas als de gecoördineerde handelingen en gevolgtrekkingen van een bepaalde orde. U neemt nu een intentionele houding aan ten opzichte van het venster. U ziet de handelingen aan de andere kant namelijk op een door u geformuleerde manier. U ziet de bewegingen als de logische gevolgen van de *urban text* die u hier gebracht heeft en de handelingen van iedereen in deze spatiotemporele context dicteert en registreert. De wisselwerking tussen u, het venster en wat er aan de andere kant gebeurt (maar ook dat wat aan de andere kant van de stad gebeurt, of aan de andere kant van de wereld) is gelocaliseerd in het efemere dat u kent als de *urban text* waarvan u leest en waaraan u schrijft. Continu.

Het venster is letterlijk een kader om de werkelijkheid anders te zien. U ziet de handelingen van de winkelbediende en de klanten als het ritueel dat winkelen is: we wachten gehoorzaam in een rij, naar de ongeschreven regel die beleefdheid voorschrijft, op de gunst van een bevoegde actor die ons van een bepaalde onbevredigde behoefte kan helpen. Plaatsen we deze handelingen, verwachtingen en onbewuste spelhandelingen in een ander kader, dan krijgt het spel iets koddigs en overheerst de notie van het spel. Nemen we eraan deel dan laten we de geaccepteerde waanzin van het spel ons gedrag dicteren. U, voetganger, ziet nu

de waanzin van het spel dat het dagelijks leven heet. U ziet ons aansluiten in rijen om om onduidelijke redenen ontstane behoeften te bevredigen door het consumeren van *commodities*. We spelen onze rol in de spektakelmaatschappij. En uw winkelraam biedt u dat beeld. Uw spektakel is het spektakel zelf. U beweegt zich één niveau terug en beschikt hier, gedurende het korte moment dat u terugtreedt uit uw rol en erop reflecteert, over een *Erlebnis*. U heeft zojuist een esthetisch object gevormd waarover u een oordeel heeft. U oordeelt nu: waarom laat ik mij politiek zinsbegoochelen? Maar kort daarvoor was u even weg uit de straat en was u het venster. Dat is, als u daadwerkelijk in het buiten bent en mijn eerste instructies heeft opgevolgd. Als u medewerking weigert kunnen we deze expeditie naar expositie als mislukt beschouwen.

Direct moet u zich terugtrekken uit dit spektakel en voortgaan. Kijk niet om, contempleer het gebeurde niet. Documenteer het niet maar lees verder. Goed zo. De kunst die geen kunst kan zijn is bijzonder vluchtig en snel zuur. U moet het ruiken en direct loslaten. Daarmee traint u uw waarnemingsvermogen en zult u in staat zijn om een rijkdom aan esthetische objecten te ontdekken. Deze objecten schuilen niet allemaal achter een winkelraam. Ze schuilen in alles. Ze bestaan uit

alles. Maar het is aan u de juiste constellatie, het juiste perspectief, kortom de juiste sensibiteit te vinden.

Het esthetisch object is een situatie, niet een samenraapsel van materie. Het esthetisch object is wel opgebouwd uit onderdelen die we in de werkelijkheid terugvinden. De werkelijkheid, of wereld, kunnen we zien als een Wittgensteiniaans geheel van feiten (*Tatsachen*) die uiteenvallen in samenhang (*Sachverhalten*) van objecten (*Gegenstände*).<sup>20</sup> Ter analogie is het goed te beseffen dat het esthetisch object—zoals ik dat hier met u tracht te vinden, of alleszins die richting op te bewegen—bestaat in de *Sachverhalten*. Het is de samenhang van de feiten waarin we de schoonheid van het alledaagse zullen vinden, zonder het te zoeken. We kunnen telkens teruggaan naar de aangename zomerzon of de duizenden ruisende blaadjes van populieren langs een polderweg in de lente, maar die ervaringen zijn gekaderd en daarmee gestorven. De referentie aan de ervaring annuleert het vluchtige karakter van de schoonheid ervan. Daarom blijft de ware schoonheid van de kunst die geen kunst kan zijn besloten in de fractie die we nodig hebben om van gewoonte in verwondering te vervallen. Terug naar de compositie van het esthetisch object kunnen we

---

<sup>20</sup> <http://tractatus-online.appspot.com/Tractatus/jonathan/D.html>

zeggen dat het kan bestaan uit allerhande zintuiglijke indrukken. Niet alleen visuele, maar ook geur, smaak, tast en klank vervolmaken een esthetisch object. Het dragen bij aan de multidimensionaliteit ervan. Allan Kaprow onderschrijft deze multidimensionale esthetiek:

*"We shall utilize the specific substances of light, sound, movement, people, odors, touch. Objects of every sort are material for the new art: paint, chairs, food, electric and neon lights, smoke, water, old socks, a dog, movies, a thousand other things that will be discovered by the present generation of artists. Not only will these bold creators show us, as if for the first time, the world we have always had about us but ignored, but they will disclose entirely unheard of happenings and events, found in garbage cans, police files, hotel lobbies; seen in store windows and on the streets; and sensed in dreams and horrible accidents."*<sup>21</sup>

---

<sup>21</sup> Allan Kaprow, *Essays on the Blurring of Art and Life* (Berkeley: University of California Press, 1993) 9.

## HET KUNSTWERK EN HAAR CONTEXT

Inmiddels bent u bekend met de *locus*, de wijze van navigeren en de schematische opbouw van de kunst die geen kunst kan zijn. Belangrijk is het om te blijven beseffen dat deze drie aspecten in volledige samenhang het esthetisch object vormen. Het esthetisch object is de ervaring van de drie-eenheid van loci, of topoi, waar de ervaring in geworteld is. De context en het kunstwerk zijn niet van elkaar te scheiden. De juiste beschouwing (*receptivity*) bepaalt of de kunst ook daadwerkelijk bij u invalt als kunst. Om dit te realiseren heb ik u bekend gemaakt met de theorieën van Michel de Certeau, Guy Debord en Allan Kaprow. Ter besluit zal ik hier Nicolas Bourriauds *relational art* bespreken. Volgens Bourriaud vinden we in onze verhouding tot de werkelijkheid het esthetisch object. Dit grijpt terug op fenomenologische theorieën van Edmund Husserl en Roman Ingarden, die een *Wesensschau* propageerden, een verhoogde vorm van waarnemen die de objecten probeert te doorgronden en op basis waarvan het esthetisch object gevormd wordt.<sup>22</sup>

Bourriaud vraagt zich af of het in hedendaagse kunst nog mogelijk is om een verhouding tot de werkelijkheid

---

<sup>22</sup> Rob van Gerwen, *Kennis in Schoonheid: Een inleiding in de moderne esthetica* (Amsterdam: Boom, 1992) 134, 139.

aan te nemen via representaties van die werkelijkheid? Representaties zijn immers gekaderde ervaringen van derden die nog moeilijker toegankelijk zijn dan de eigen ervaring. Volgens Bourriaud is hedendaagse kunst niet meer te zien als een ruimte die kan worden verkend. “*It is no longer possible to regard the contemporary work as a space to be walked through.*”<sup>23</sup> Het hedendaagse kunstwerk is een geïsoleerde instantie, taxidermisch tentoongesteld en ontoegankelijk, onbetreedbaar en aldus onmogelijk de *erleben*. De *encounter* tussen beschouwer en beeld is een hard, statisch gegeven, inert, niet iets intersubjectiefs of interactiefs. Een ontmoeting tussen een beschouwer en een kunstwerk is daarmee een vruchteloze onderneming, willen we er een *Erlebnis* mee bewerkstelligen. Om het werk te *erleben* moet er ruimte zijn voor een specifieke socialbiliteit, en die ruimte is het kunstwerk. “*Art is a state of encounter.*” Bourriaud gebruikt de term “*materialism of encounter*” of “*random materialism*” die als uitgangspunt de contingentie van de wereld neemt. Hierin schuilt geen vooraf bepaalde oorsprong of zin. De essentie is een puur trans-individuele set van verhoudingen. Onze wandeling, alsook de door ons te vinden kunst die geen kunst kan zijn, is in zekere zin een spel. Bourriaud noemt het het “*inter-human game*”, naar Marcel

---

<sup>23</sup> Bourriaud, *Relational Aesthetics*, 15.

Duchamp: “*Art is a game between all people of all periods.*”<sup>24</sup>  
Dit spel verlangt van ons dat we ons er volkomen in opgaan. Door op te gaan in het spel en de regels (de *relation*) kunnen we vervreemding van de harde aspecten van de *locus* (het fysieke object: de stad) vervreemden en kweken we verhoogde receptiviteit en sensibiliteit. (Dit geeft me de kans om mijn kritiek tegenover het generieke spel met een variëteit aan ‘dode’ kunstartefacten in een *intra-muros* speurtocht door een kunstmatig gecomponeerde steriele ruimte te articuleren. Waar ligt de uitdaging of de noviteit nog in het samenstellen van een luchtdichte kunsthistorische lappendeken? Kunst moet ademen én spreken.) Door dit spel hoog te spelen en de regels te internaliseren als voorwaarden voor leven of dood van de kunst die geen kunst kan zijn gaat het spel leven. Zijn we geen toeschouwers maar deelnemers. Het esthetisch object dat we onszelf vormen gaat voorbij aan het artefact en wordt efemer. Een spatiotemporele kwaliteit die door geen institutie kan worden geconserveerd.

Bourriaud is er voorts van overtuigd dat deze relatie zich moet manifesteren. Om een werkelijkheid te scheppen moet de relatie vorm krijgen. Hij ziet dit als een opeenhoping van dissidente atomen, zoals Lucretius en Epicurus het ontstaan van een wereld voor

---

<sup>24</sup> Bourriaud, *Relational Aesthetics*, 19.



ogen hadden. Deze structuur noemt hij een *independent entity of inner dependencies*. Een coherente eenheid van feiten. Hij vergelijkt het met het vormen van ijs, hoe feiten in elkaar grijpen en iets hards, tastbaars worden. Hier zet Bourriaud de—voor de conservator—noodzakelijke stap richting ‘uitharding’ van het idee. Maar zoals ik eerder heb bepleit doodt een dergelijke uitharding het efemere karakter van kunst die geen kunst kan zijn. Het stolt omwille van het publiek. Bourriaud ziet zich genoodzaakt om concrete objecten als *relational artworks* te exposeren om zijn publiek iets te doen inzien. Wij blijven die uitharding tot *lasting encounter* voor. U, de voetganger, constitueert uw esthetisch object als fluxus, een stroom, iets dat blijft bewegen. De stolling van het moment maakt het tot commodity, tot consumptiemateriaal waar we naar terug kunnen. Teruggaan betekent de dood van het moment. Het moment, en de *Erlebnis* ervan, zijn de kunst. Het moment en al haar connotaties en dimensionele aspecten. Zo is het er en zo is het weg. Maar het éne volgt het andere in razend tempo op, als een efemere film van gewaarwordingen. De ‘zetting’ van het object bestaat in het samenvallen van de instanties, niet het verworden van een *lasting encounter*. Kunst is het bindmiddel van de singuliere ervaringen, en daarom voor iedereen anders op elk moment. Hoe we de ervaringen binden bepaalt de aard van het werk, zoals

we de *urban text* binden door *lack of place*. En met ons vele anderen die het wel of niet zien, en zo een schat aan esthetische objecten aan zich voorbij laten gaan. Volgens Bourriaud vloeit het kunstwerk uit het fysieke object dat een representatie is van samenkomende relaties. Maar in het representeren vergaloppeert het kunstwerk zich en zet het zich als inert en gekaderd vast in de tijd. De efemere kwaliteit die om het werk hangt, het 'aura' dat resulteert bij verlies van het werk, is de werkelijke kunst. Vernietiging van deze objecten is noodzakelijk om de efemere kunst los te laten. De concentratie van relaties in het kunstwerk als knoop verstikt de *Erlebnis*. De beelden faciliteren slechts de consumptieve aandrang van de spektakelmaatschappij. Vernietig de beelden en behoud de ervaring. Het vernietigen van het beeld is als loutering voor de kunst die geen kunst kan zijn. Ook de destructieve handeling is een aspect van het kunstwerk. Door de drager te vernietigen maakt u efemere ruimte vrij voor het vluchtige werk, krijgt het ademruimte. Die ervaring is de uwe, u leeft deze ervaring door hem te zijn, de ware *Erlebnis*. De vorm van het esthetisch object is de ervaring van de verhoudingen tussen onszelf en de harde en zachte aspecten van de omringende werkelijkheid.

## **UW ERLEBNIS**

Ik heb geprobeerd om u in contact te brengen met de theoretische semantische lagen van de werkelijkheid. Ik heb u geprobeerd ontvankelijk te maken voor wat beneden de dikke eeltlaag van de geest ligt, en waarmee u de interactie met het moment en het vluchtige aan kunt. Het is nu aan u om uw eigen esthetisch object te vormen op basis van wat u gaat ervaren ten tijde van deze wandeling.

Kunst is niet dat wat kunstenaars maken. In de woorden van Joseph Beuys: *“jeder mensch ist ein Künstler.”* Kunst is niet iets tastbaars. Het is wat tussen het ding en u in zit. Het kunstwerk komt uit u, zonder dat u er uw handen voor hoeft vuil te maken. Het kunstwerk is een mentale constructie, het esthetisch object. Het enige dat u nodig heeft is een cumulatief aan ervaringen en herinneringen, opvattingen en zintuiglijke waarneming. Het ware kunstwerk ontslaat zich van de functie te materialiseren, want de materie is de huicheling van de *Erlebnis*.

Als u dit weet, en het esthetisch object kunt vormen op basis van wat Michel de Certeau, Guy Debord, Allan Kaprow en Nicolas Bourriaud hebben betoogd, zijn er geen musea meer nodig om een esthetische ervaring te constitueren. *“A dress becomes really a dress only by being*

*worn, a house which is uninhabited is indeed not really a house.*<sup>25</sup> Kunst is geen kunst als het niet beleefd wordt. Het kunstwerk is als het bewonen van uw *headspace*. Door u. Zonder podium, zonder publiek, zonder kritisch oordeel. De kunst toepassen is de kunst interpreteren is de kunst zijn.

Beleef de *urban text*. Schrijf uw eigen *urban poetry*. Constitueer uw kunst. U bent uw eigen kunstenaar, curator en publiek.

---

<sup>25</sup> Nicolas Bourriaud, *Postproduction. Culture as Screenplay: How Art Reprograms the World*. (New York: Lukas & Sternberg, 2002), 23.

## BIBLIOGRAFIE

Ter onderbouwing van dit theoretisch kader heb ik geput uit de volgende bronnen.

Bassett, Keith. "Walking as an Aesthetic Practice and a Critical Tool: Some Psychogeographic Experiments," *Journal of Geography in Higher Education* 28:3 (2004): 397 – 410.

Bourriaud, Nicolas. *Relational Aesthetics*. Dijon: Les presses du réel, 1998.

Bourriaud, Nicolas. *Postproduction. Culture as Screenplay: How Art Reprograms the World*. New York: Lukas & Sternberg, 2002.

De Certeau, Michel. *The Practice of Everyday Life* Berkeley: University of California Press, 1984.

Van Gerwen, Rob. *Kennis in Schoonheid: Een inleiding in de moderne esthetica*. Amsterdam: Boom, 1992.

Kaprow, Allan. "Art which can't be art." (1986)  
<http://readingbetween.org/artwhichcantbeart.pdf>

Kaprow, Allan. "Assemblages, Environments and Happenings." In *Art in Theory 1900-2000: An Anthology of Changing Ideas*, edited by Charles Harrison & Paul Wood, 703 – 709. Oxford: Blackwell, 1992.

Kaprow, Allan. *Essays on the Blurring of Art and Life*. Berkeley: University of California Press, 1993.

Kaprow, Allan. "Self-Service: A Happening," *The Drama Review* 12:3 (1968): 160-164.

Lash, Scott. "Experience," *Theory, Culture and Society* 23 (2006): 335 – 341.

Sandler, Irving, Paul McCarthy, Stephanie Rosenthal, "Allan Kaprow: Art & Life," *Art in America* 96 (2008): 132, 7p.

<http://www.bopsecrets.org/SI/2.derive.htm>

<http://i-situationniste.blogspot.com/2007/04/theorie-de-la-derive.html>

<http://tractatus-online.appspot.com/Tractatus/jonathan/D.html>

## **VERDER LEZEN**

[Editorial]. "Absence and its Consumers." *October* 79 (1997): 98 – 101.

Brennan, Tim. "W.A.L.K.: From Nomad to Monad."  
<http://www.mikecollier.eu/sites/default/files/downloads/TimBrennan.pdf>

Gumbrecht, Hans Ulrich. "Aesthetic Experience in Everyday Worlds: Reclaiming an Unredeemed Utopian Motif." *New Literary History* 37:2 (2006): 299 – 318.

Haapala, Arto. "On the Aesthetics of the Everyday: Familiarity, Strangeness and the Meaning of Place." In *The Aesthetics of Everyday Life*, edited by Andrew Light & Jonathan M. Smith, 39 – 55. New York: Columbia University Press, 2005.

Haapala, Arto. "The Urban Identity: The City as a Place to Dwell."  
[http://www.eki.ee/km/place/pdf/kp3\\_01\\_Haapala.pdf](http://www.eki.ee/km/place/pdf/kp3_01_Haapala.pdf)

Hagoort, Erik. *Good Intentions: Judging the Art of Encounter*. Amsterdam: Foundation for Visual Arts, Design and Architecture, 2005.

Irvin, Sherri. "Pervasiveness of the Aesthetic in Ordinary Experience." *British Journal of Aesthetics* 48 (2008): 29 – 44.

Isaacs, Raymond. "The Urban Picturesque: An Aesthetic Experience of Urban Pedestrian Places." *Journal of Urban Design* 5:2 (2000): 145 – 180.

Pink, Sarah. *Doing Sensory Ethnography*. Thousand Oaks: Sage, 2009.

Stracey, Frances. "Surviving History: a Situationist Archive." *Art History* 26:1 (2003): 56 – 77.

Tan, Sor-Hoon. "Experience as Art." *Asian Philosophy* 9 (1999): 107 – 122.

Taylor, Nigel. "The Aesthetic Experience of Traffic in the Modern City." *Urban Studies* 40:8 (2003): 1609 – 1625.

Verhoeven, Cornelis, *Inleiding tot de verwondering*. Utrecht: Ambo, 1967.