

Installatiekunst en filosofie

Tine Wilde

Installatiekunst biedt vragen in plaats van antwoorden

Kan de installatiekunstenaar in deze dynamische, complexe en instabiele werkelijkheid met zijn werk betekenis genereren? In de zoektocht naar een antwoord kan de filosofie ons wijzen op conceptuele vragen die de installatiekunst opwerpt. Hierdoor worden tot dan tot onvermoede en onopgemerkte betekenisvolle verbindingen zichtbaar.

De installatiekunst heeft als belangrijkste kenmerk dat ze als hybride kunstvorm kunst en leven wil integreren en zich daardoor uitstrekt tot ver buiten de traditionele kunstpraktijken. Bovendien is ze sterk verbonden met de publieke ruimte, want de kunstenaar houdt zijn werk niet langer binnen de grenzen van het atelier. De aandacht is namelijk niet zozeer op één object zoals een schilderij of een sculptuur gericht, maar op de relatie tussen verschillende elementen of een interactie tussen meerdere objecten en hun context. Sleutelwoorden zijn ‘environment’, ‘site-specific’, ‘minimalisme’, ‘conceptuele kunst’, ‘work in progress’, ‘happening’, ‘politiek statement’. Deze hybride kunstdiscipline kent altijd op een of andere manier een wederkerige relatie tussen waarnemer en kunstwerk, kunstwerk en ruimte, ruimte en waarnemer (Reiss 1999, xiii). Vanuit voorlopers als Kurt Schwitters’ *Merzbau* in Europa en Frederick Kieslers *Horse Galaxy* in New York ontwikkelt de installatiekunst zich als een reactie op de Tweede Wereldoorlog uit twee stromingen: ‘environment’ en ‘minimalisme’.

Het idee van het kunstwerk als environment gaat uit van de opvatting dat de waarnemer niet enkel observeert, maar veel meer in het kunstwerk rondgaat en erin woont zoals hij ook in deze wereld woont. Deze opvatting heeft als consequentie dat het kunstwerk de plek constitueert: het kunstwerk wordt om zo te zeggen ‘site-specific’. De betekenis van het werk is voor het grootste deel afhankelijk van de plaats waar het kunstwerk wordt uitgevoerd, en draagt daarmee ook een tijdelijk karakter. Dezelfde objecten in een andere ruimte opgesteld genereren dus een andere betekenis. Iedere kunstenaar geeft aan deze notie van ‘site-specific’ een eigen invulling. Allan Kaprow

bijvoorbeeld, die als eerste de term ‘environment’ introduceert in 1958, vraagt van de waarnemer een specifieke activiteit om op die manier een integratie tussen kunst en leven te bewerkstelligen. Kaprow stelt dat ‘environments must be walked into’ (Reiss 1999, 9), waarbij hij de bezoekers een van tevoren uitgestippeld parcours oplegt. Het bekende en meest saillante voorbeeld van ‘tijdelijk’ en ‘site-specific’ zijn misschien wel de slooppanden van Gordon Matta Clark, waarbij grote stukken van de huizen zijn weggesneden of huizen doormidden zijn gezaagd.

Het minimalisme vertrekt vanuit wetenschappelijke ontwikkelingen zoals die zich hebben voorgedaan binnen de gestaltpsychologie¹ en is verbonden met de idee van kunst als *mogelijkheid* om een omgeving of een architecturale ruimte te creëren. Uitgewerkt vanuit die gestaltpsychologie ontvouwt zich betekenis ‘als een consequentie van het bewustzijn van de relatie, psychologisch of fysisch en mogelijk voorstelbaar van de waarnemer ten aanzien van het object’ (Michael Fried geciteerd in Oliveira 1994, 27). Ook hier geven kunstenaars hun eigen invulling aan deze invalshoeken, waarbij de relativiteit van de kijkervaring een belangrijk punt is, dat zich vertaalt in onderzoek naar het ervaren van verschillende waarnemingsstandpunten. Robert Morris hanteert bijvoorbeeld een benadering van kunst als een geleefde ervaring waarbij relatief simpele uitwerkingen zoals het inbrengen van vlonders in een ruimte sterke gestaltsensaties veroorzaken.

Deze twee stromingen hebben zich met elkaar en andere invalshoeken geleidelijk aan vermengd tot wat we sinds het begin van de jaren negentig ‘installatiekunst’ noemen. Deze installatiekunst heeft als belangrijkste kenmerk dat het aan het publiek is om betekenis te construeren. De betekenis kan in geen geval zomaar aan het kunstwerk worden ‘afgelezen’. Met andere woorden, er wordt een beroep gedaan op alle aanwezige kennis en het voorstellingsvermogen bij de waarnemer omtrent de werkelijkheid die hij actief in de installatie inbrengt en waarmee hij het kunstwerk om zo te zeggen mede ‘vervoleindigt’: zonder activiteit van de waarnemer heeft dezelfde installatie geen betekenis. Tegelijkertijd is het echter even belangrijk dat die waarnemer, al is het maar gedeeltelijk, de positie kan innemen van een buitenstaander. Er vindt op deze manier een manipulatie tussen twee uitersten plaats (Kabakov 1999, 35).

In de installatie is de waarnemer dus een actief bewegend element dat een betekenisvolle interactie met de dingen aangaat op dát moment, op dié plaats. Tegelijkertijd is het de bedoeling dat hij er van een bepaalde afstand naar kan kijken – anders waar kan nemen – en over zijn handelingen en zijn houding ten opzichte van die installatie kan reflecteren. Hierdoor wordt hij in staat gesteld herinneringen uit zijn levensgeschiedenis met datgene wat hij aan ervaring tijdens de installatie opdoet, te verbinden tot nieuwe betekenissen. Op deze manier worden kunst en leven met elkaar verenigd.

Kwade genius

De ruimtelijkheid en tijdelijkheid van de installatie zijn tegelijkertijd haar kracht en haar zwakte. De ontmoeting tussen waarnemer en werk is eenmalig, maar het publiek heeft tijd nodig om naar het kunstwerk te gaan kijken en de ervaringen op zich te laten inwerken. Voor de waarnemer die het kunstwerk ondergáát, kan er meestal pas achteraf betekenis aan worden ontleend en vaak ontbreekt de mogelijkheid de installatie voor een tweede of derde keer te bezoeken. De wijze waarop de installatie wordt vastgelegd op video, film of foto's zegt weliswaar veel over de installatie en de situatie zelf, maar brengt tegelijkertijd ook weer een eigen betekenis voort. Bovendien is er de vraag op welke wijze de kunstenaar in staat is met de verscheidenheid aan betekenissen die de hybride elementen van de installatiekunst oproept zín positie ten aanzien van de werkelijkheid te reflecteren. Wij - kunstenaars én waarnemers - willen immers het liefst een interessante positie, die een zekere mate van exclusiviteit en verrassing in de zin van beeldende kracht in zich draagt.

De complexiteit van onze werkelijkheid weerspiegelt zich in deze ingewikkelde kunstvorm. De installatiekunst neemt aspecten uit allerlei andere disciplines op en gaat er daardoor althans voor een deel ook weer in terug.² Dans, theater, film, ontwikkelingen in computertechnologie zoals *virtual reality*, wetenschappelijke ontdekkingen in biologie en cognitie, maar ook alledaagse ervaringen... niets is veilig voor de installatiekunstenaar: hij kan het als *mogelijkheid* allemaal gebruiken. Het gevaar is dan wel dat wanneer hij niet genoeg in de materie – of beter gezegd in de fascinatie –

thuis is die hij wil inzetten, de installatie tot betekenisloze onzin wordt gereduceerd, waarin de waarnemer hopeloos verdwaald achterblijft.

George Steiner signaleert een toenemende inzet van intelligentie van de kunstenaar die als een kwade genius door de kunsten waart, zodat de fantasie en de beeldende kracht evenredig zullen afnemen en het binnen de grenzen van de ervaring blijven de overhand zal hebben (Steiner 2001, 273). Daarbij vergeet hij dat die kunstenaar door de hele geschiedenis heen al zijn intellect heeft ingezet om kunst te maken. Elke tijd vraagt daarbij om zijn eigen vorm van intelligentie en de geschiedenis laat zien dat de uitwerking daarvan in alle gevallen anders is. Denk bijvoorbeeld aan de perspectiefstudies van Dürer of de veranderingen in perspectief die kunstenaars in hun werk gingen toepassen ná de eerste landing op de maan. De kunstenaar is dus in een ander opzicht ook waarnemer.

De activiteit van de waarnemer in de installatie bestaat uit het door middel van zijn lichamelijke bewegingen oproepen van zijn herinnering en voorstellingsvermogen om daarmee betekenis te geven aan zijn ervaringen. De wetenschap heeft ons inmiddels geleerd dat waarnemen en begrijpen geen twee aparte, los van elkaar staande vermogens zijn; een inzicht dat in de installatiekunst ten volle wordt benut. In de uitvoering van een installatie speelt de kunstenaar met dit gegeven en betreft er alles bij wat de wereld te bieden heeft om zijn ideeën uit te dragen, of dat nu het gebruik van bepaalde technische middelen is of wetenschappelijke ontwikkelingen die dankzij technische mogelijkheden zichtbaar kunnen worden gemaakt.

Het ‘Gesamtkunstwerk’, waarbij het theatrale aspect althans in de installatiekunst niet zozeer verwijst naar het drama zoals bij Wagner het geval is, maar naar het bewustzijn van levensprocessen en de rol die iemand daarin vervult, ‘Total Installation’ zoals Ilya Kabakov zijn installaties noemt, of de inmiddels wijdverbreide term ‘mixed media’ – al die termen veronderstellen een fysieke én conceptuele relatie tussen deze hybride kunstvorm en zijn publiek. Deze installatiekunst gaat dus uit van de aanname dat de waarnemer niet alleen iemand is die ervaart, maar ook wetenschap heeft van de wereld, de cultuur waarin hij leeft en de vragen die dat oproept.

Onverwachte samenhangen

In 1999 wordt de Doelenzaal van de Universiteitsbibliotheek in Amsterdam door Kabakov veranderd in een ruimte waar de wind doorheen waait, muziek onheilspellend opklinkt en lampen en gordijnen onrustig langs het plafond zwiepen. Her en der staan ouderwetse vitrinekasten vol waardevolle boeken en manuscripten die we normaal gesproken niet zomaar te zien krijgen. De klassieke bibliotheek wordt in *The Old Reading Room* letterlijk op de tocht gezet door het stellen van de vraag welke impact de inwisseling van leeszaal in computerzalen heeft op onze cultuur en onze beleving van die cultuur. Er worden met het uitwerken van deze installatie geen antwoorden gegeven; enkel vragen gesteld. In hoeverre kan de computer de bibliotheek vervangen? In hoeverre kunnen de afgebeelde bladzijden van een boek op een computerscherm het boek zelf vervangen? De installatie is, zoals Kabakov zelf zegt, een deelnemer aan de discussie. Een discussie die in de vorm van een publicatie kracht wordt bijgezet. In dit totaalgebeuren worden alle vormen van kennis³ en perceptuele vermogens inclusief het voorstellingsvermogen van de waarnemer aangesproken.

Installatiekunst is een kunstvorm die institutionele aannamen en beperkte conceptuele raamwerken ter discussie stelt.⁴ Ze draagt dus geen antwoorden aan, maar stelt *vragen*. De betekenis van de installatie is daarmee dan ook gelegen in die vragen zelf en de beeldende kracht van de kunstenaar ligt besloten in zijn fascinatie voor bepaalde vragen. Dat zijn vragen die de wetenschap op zich niet kan beantwoorden, maar waarop zij wel een bepaald en hopelijk verrassend perspectief kan bieden. Onvoorziene mogelijkheden of onverwachte samenhangen kunnen op deze manier onze vastgeroeste denkpatronen losmaken. Het gaat in de installatiekunst dus niet om een symbiose van wetenschap, techniek en kunst, zoals dat bijvoorbeeld in Steiners' opvattingen naar voren komt,⁵ maar om het neerzetten van conceptuele vragen.

In het neerzetten van die vragen kan de filosofie een speciale rol vervullen door ons opmerkzaam te maken op samenhangen, verbindingen en dwarsverbindingen tussen kunst en alle vormen van kennis waar we in het alledaagse leven blind voor zijn. Enerzijds kan filosofische reflectie de installatiekunst hiermee in een nieuw daglicht stellen. Anderzijds wordt de waarnemer de mogelijkheid geboden, ook achteraf lang na het verdwijnen van de installatie, na te denken over de vragen die door de installatie zijn

opgeroepen om op die manier betekenis te ontlenen aan de onzekere en instabiele werkelijkheid waarin hij leeft. Zo kan de filosofie zowel de waarnemer als de kunstenaar behoeden voor een vroegtijdig afwijzen of uitvlakken van onvermoede, betekenisvolle verbindingen.

Het is aan ons om de wereld te *leren zien*.

Tine Wilde is als beeldend kunstenaar en filosoof verbonden aan het ILLC (Institute for Logic, Language and Computation), afdeling wijsbegeerte, leerstoelgroep taalfilosofie aan de Universiteit van Amsterdam.

Literatuur

Kabakov, I. (1999) *The Old Reading Room*. Amsterdam: Vossiuspers AUP.

Neri, L., en B. Kooij (1995) *Paul Thek. The wonderful world that almost was*. Rotterdam: Witte de With.

Oliveira, N. de (1994) *Installation Art*. Londen: Thames and Hudson.

Osborne, P. (red.) (2002) *Conceptual Art*. Londen: Phaidon.

Reiss, J.H. (1999) *From Margin to Center: the spaces of installation art*. Cambridge: MIT Press.

Steiner, G. (2001) *Grammars of Creation*. Londen: Faber and Faber.

Sudenburg, E. (red.) (2000) *Space, Site, Intervention. Situating Installation Art*. Minneapolis/Londen: UMP.

¹ In de gestaltpsychologie staat de gedachte centraal dat er een organisatorische eenheid bestaat tussen de menselijke beleving en waarneming.

² Dit kan aanleiding geven tot conceptuele verwarring ten aanzien van het begrip 'installatie' binnen de diverse disciplines, een belangrijk punt waar hier niet verder op kan worden ingegaan omdat het de reikwijdte van dit artikel overstijgt.

³ Dus zowel wetenschappelijke en technologische kennis als kennis van jezelf en van anderen, ervaringskennis en intuïtieve kennis.

⁴ Vgl. Sudenburg 2000.

⁵ Vgl. Steiner 2001, 279.