

Actieve immobiliteit

Citation for published version (APA):

Boomgaard, J. (2000). Actieve immobiliteit. *Witte Raaf*, 88(nov), 4-5.

Document status and date:

Published: 01/01/2000

Document Version:

Publisher's PDF, also known as Version of Record (includes final page, issue and volume numbers)

Please check the document version of this publication:

- A submitted manuscript is the version of the article upon submission and before peer-review. There can be important differences between the submitted version and the official published version of record. People interested in the research are advised to contact the author for the final version of the publication, or visit the DOI to the publisher's website.
- The final author version and the galley proof are versions of the publication after peer review.
- The final published version features the final layout of the paper including the volume, issue and page numbers.

[Link to publication](#)

General rights

Copyright and moral rights for the publications made accessible in the public portal are retained by the authors and/or other copyright owners and it is a condition of accessing publications that users recognise and abide by the legal requirements associated with these rights.

- Users may download and print one copy of any publication from the public portal for the purpose of private study or research.
- You may not further distribute the material or use it for any profit-making activity or commercial gain
- You may freely distribute the URL identifying the publication in the public portal.

If the publication is distributed under the terms of Article 25fa of the Dutch Copyright Act, indicated by the "Taverne" license above, please follow below link for the End User Agreement:

www.tue.nl/taverne

Take down policy

If you believe that this document breaches copyright please contact us at:

openaccess@tue.nl

providing details and we will investigate your claim.

Actieve immobiliteit

Jeroen Boomgaard

Van boven in de mast de horizon verkennen, zonder hoogtevrees en zachtjes deinend de wereld voor je uit te zien groeien, je blik verder werpend dan de anderen onder je. De post van uitkijk was ongetwijfeld niet de best betaalde aan boord, ook niet altijd de meest aangename, maar het was wel de enige plek die het mogelijk maakte over de einder te kijken. Tegenwoordig bezet de radar de plaats van de uitkijk. De wereld deint niet meer voor ons uit, maar wordt vlak voor ons oog permanent gescand. De radar ziet veel meer dan het blote oog, hij kijkt veel verder, en veel meer wereld komt veel dichterbij. Ongemerkt bewegen we nog steeds, maar de lichamelijke waakzaamheid is lichter geworden. De ogen moeten echter verder open dan ooit tevoren om die wereld af te tasten. [1]

De zeurderige aanwezigheid van het onbepaalde

In 1963 maakt Nam June Paik een kunstwerk waarin een tv-toestel in levende lijve optreedt. *Zen for TV* heet het: een televisietoestel is op zijn zijkant gezet, de stekker in het stopcontact gestopt, en het signaal is vervormd tot een heldere witte streep die het zwarte scherm verticaal in tweeën splijt. Dat dit een 'beeldspeling' is op de beroemde verticale *zips* in de schilderijen van Barnett Newman, ligt voor de hand. De goddelijke aanwezigheid die Newman wilde laten opflitsen, is door Paik omgezet in de banale bezigheden van de moderne god van de elektriciteit. Goddelijke inspiratie is vervangen door mechanische infiltratie. In al zijn connotaties maakt dit werk duidelijk dat het een nieuw avantgardistisch ideaal stelt tegenover het geloof van het hoogmodernisme: humor in plaats van ernst, het hier en nu in plaats van tijdloosheid, de wereld van de dingen in plaats van de transcendentie. Maar door die nadruk op immanentie doet dit werk ook een uitspraak over de manier waarop het bekeken moet worden. Het prefigureert een andere beschouwer.

Ter verduidelijking wil ik er de bijna doodgeciteerde tekst van Michael Fried bijhalen, *Art and Objecthood* uit 1967, al veelvuldig opgevoerd en bestreden als *modernism's last stand*. Voor Fried geschiedt de ervaring van een kunstwerk in een kortstondige flits van openbaring, de eeuwigheid wordt voor een moment opengeritst. Langer naar een kunstwerk kijken heeft volgens hem geen enkele zin, de ervaring kan er hoogstens door worden afgezwakt. [2] Paik verbreekt deze notie van tijd. *Zen for TV* loopt door in de tijd, het blijft een signaal uitzenden zolang de stekker in het stopcontact zit. Daarmee genereert het een zekere afwachtende houding bij de beschouwer: je kijkt toe, je wacht af om te zien of er nog iets gaat gebeuren. De streep in het midden werkt als een gordijn dat elk moment kan opengaan, om de voorstelling of het programma te laten beginnen. Er begint echter niets en het goddelijke inzicht blijft schrijnend achterwege. Deze aanhoudende aanwezigheid van het onbepaalde, die in mijn ogen de modernistische flits voorgoed buitenspel zet, wordt in dit werk gekoppeld aan televisie. Want niet alleen lost Paik met dit werk de modernistische pretentie op, hij laat als het ware voor de allereerste keer de werking van televisie duidelijk zien. Dat het hem ook gaat om de specifieke werking van dit medium, blijkt wanneer hij in een interview een vergelijking maakt met de film. Terwijl daar volgens Paik sprake is van een beeld en een specifieke plaats, kent televisie geen van beide. TV bestaat uitsluitend uit elektronische lijnen die essentieel gekoppeld zijn aan tijd. [3] Dit leidt tot een permanent signaal, gevuld met een stroom van beelden, een *flow* zoals Raymond Williams dit fenomeen genoemd heeft, die op hetzelfde moment dat men ernaar kijkt wordt uitgezonden. De onmiddellijkheid waar het Fried om ging, verzuipt als het ware in een aanhoudende, niet aflatende onmiddellijkheid, waarin de flits wordt vervangen door het wachten op de gebeurtenis. [4]

De onhandige professor

Deze fatale botsing tussen echte kunst en een nieuw medium kende in het begin van de jaren vijftig al een try-out, alleen was de kunst toen nog onbedreigd de winnaar. Al vrij snel na WO II ontwikkelde het MoMA in New York plannen om de televisie te betrekken in haar educatieve programma's. TV werd door zijn specifieke werking in staat geacht kunst van een meer levende, directe, haast intieme uitstraling te voorzien. De doelgroep van de uitzendingen zou niet bestaan uit kunstliefhebbers of doorsnee museumbezoekers, maar uit de ongevormde, en cultureel hongerige massa's in de voorsteden. Die groep zou alleen bereikt kunnen worden als men zou kunnen aansluiten bij haar belevingswereld. De suggestie van *live*-aanwezigheid was daarbij cruciaal. Een uitgewerkt maar nooit uitgevoerd scenario uit die tijd maakt duidelijk wat men zich daarbij voorstelde. Er wordt een stereotiepe kunstprofessor opgevoerd die zijn verhandeling gedwarsboomd ziet omdat het licht nog niet blijkt opgesteld bij het kunstwerk dat hij wil bespreken en omdat een 'toevallige' bezoeker met een afkeer van moderne kunst passeert. Natuurlijk weet de connaisseur beide nadelen ten faveure van de kunst te benutten, en terwijl de kijker het gevoel krijgt een blik achter de schermen te werpen, wordt hij via het scherm met kunst geconfronteerd. [5] Dat dit scenario nooit werd uitgevoerd verbaast niet echt. Het wat grijzige, rusteloze beeld van de vroege televisie lijkt zich slecht te lenen voor een blik op de stabiele schoonheid van artistieke hoogstandjes. Bovendien werd popularisering toen nog beschouwd als een riskante weg voor het aanprijzen van hoge cultuur, en de connectie met de commercie als iets onwenselijks. De reputatie van het medium was ook omgekeerd evenredig aan de populariteit ervan. Vooral de educatieve mogelijkheden, aanvankelijk zo hoog ingeschat, leken al snel opgeslokt te worden door de voorkeur voor plat vermaak. "What is to prevent television from degenerating into an interminable and unrelieved variety show?" vroeg een criticus zich in de jaren vijftig af. [6]

Uit dit voorbeeld blijkt echter wel dat men al vroeg ziet dat de belangrijkste kwaliteit van televisie het gevoel van aanwezigheid en intimiteit is. Het medium biedt je letterlijk de mogelijkheid om erbij te zijn, om mee te maken wat op datzelfde moment aan het gebeuren is. Deze *rhetoric of liveness* zoals Jane Feuer het noemt, vormt een van de centrale kenmerken van televisie en het medium wringt zich in duizend bochten om de suggestie van directheid, die sinds de invoering van de tape goeddeels een schijnvertoning is geworden, in stand te houden. [7] De reality-tv programma's – candid camera, funniest home video's, Jerry Springer Show – vormen bij elkaar de meest banale, maar ook de meest cruciale kant van het medium. De mogelijkheid dat er in die ononderbroken stroom van beeldgeluiden plotseling iets onverwachts gebeurt, iets dat we mee willen maken, zorgt ervoor dat we blijven kijken. Diezelfde structuur van onverwachtheid en toevalligheid maakt ook dat alles waarop de televisie ons oog richt een gebeurtenis wordt. Simpelweg omdat we kijken moet er iets gebeuren, zal er iets te zien zijn, ligt de gebeurtenis net om de hoek op de loer, om als we even niet opletten te voorschijn te springen. [8] Televisie maakt het alledaagse tot bezienswaardigheid, en het feit dat we naar dit niets gefascineerd blijven staren wordt door Paiks tv op droogkomische wijze aan het licht gebracht.

Het leven als ervaring

De tijd van de televisie, de tijd waarmee Paik ons confronteert, is werkelijke tijd. Het is tijd die zo stroperig is als een grauwe zondag en zo kort als een vallende ster. Het is die tijdservaring die de televisie tracht te benaderen in haar onvermoeibare streven de kijker aan haar directe aanwezigheid te binden. Het is diezelfde tijdservaring, gekoppeld aan ditzelfde element van directe ervaring in levende lijve, die het model vormt waarop bepaalde groepen kunstenaars vanaf het eind van de jaren vijftig hun nieuwe benadering van de kunst en van het publiek baseren.

[9] Fluxus, het losse verband waarbinnen ook Paik zijn werk presenteerde, deelde met de televisie niet alleen een vaudeville-achtige uitstraling waarin amateurisme, bordkarton en slapstick elkaar in evenwicht houden, maar onderwierp zijn publiek tijdens de Fluxus-avonden bovendien aan een tijdservaring die in niets te vergelijken was met de gestructureerde tijd van een normale theater- of filmvoorstelling of een concert. De toneelstukjes, klankgedichten, muziekwerkjes die op zo'n avond gepresenteerd werden, waren ofwel extreem kort (ze waren voorbij voordat je het in de gaten had), of ellendig lang (omdat bijvoorbeeld ook de deelnemers van te voren niet wisten hoe en vooral wanneer het af zou lopen). Maar even sterk is met name bij Fluxus de haast televisuele nadruk op het onbetekenende gebaar, de kleine alledaagse handeling, die uitvergroet en uitgelicht ineens in een gebeurtenis verandert.

Fluxus deelt deze voorkeur voor werkelijke tijd met de happening-beweging waarmee veel contacten en overeenkomsten waren. Allan Kaprow benadrukt in een tekst uit 1965 het cruciale belang van echte tijd voor het soort werk dat hij maakt. In *Happenings* schrijft hij: "Tijd moet variabel en discontinu zijn, dat is echte of werkelijk ervaren tijd in tegenstelling tot conceptuele tijd." Echte tijd kan versnellen of bijna tot stilstand komen volgens hem, dat hangt af van wat we aan het doen zijn of wat we meemaken. Daarom is de ervaring van echte tijd gekoppeld aan dingen en ruimtes. [10] Het werkelijke leven, dat stond centraal, en dat moest in de verschillende vormen van opvoering naar voren komen. Het werk van de Duitse kunstenaar Wolf Vostell, die zowel aan happenings als aan Fluxus gelieerd was, maakt duidelijk waar het daarbij om gaat. "De echte happening is geen vorm van exhibitionisme maar een uitdrukking en sensibilisering van de ervaringen met de absurde werkelijkheid," schrijft hij. [11] Het werkelijke leven diende in de kunst als absurditeit bewust gemaakt te worden, dat wil zeggen dat het er zichtbaar werd zoals het in de dagelijkse praktijk niet zichtbaar was. Op deze manier ontstaat er een scheiding tussen de dagelijkse ervaring – de gemanipuleerde en consumerende zombie-achtige wijze waarop men zich over het algemeen door het leven beweegt – en de 'echte' ervaring. Juist vanwege deze nadruk op de echte ervaring was televisie niet het favoriete medium van de kunstenaars die tot deze groepen behoren. Paik vormde hierop een uitzondering, hij was gefascineerd door het nieuwe medium en onderzocht het. In de ogen van anderen was het echter een verslavend, manipulatief medium dat de authentieke ervaring naar de achtergrond drong.

Vostells werk vormt een goed voorbeeld van deze mediakritiek. Zo voerde hij vanaf het eind van de jaren vijftig met zekere regelmaat tv-décollages op, kleine performances waarbij in aanwezigheid van het publiek het tv-beeld werd verstoord en die onveranderlijk eindigden in het opblazen, kapot schieten of anderszins offeren van het gehate apparaat. Het uitgangspunt bij deze acties was niet een verlangen naar het pre-technologisch tijdperk, maar de poging het publiek bewust te maken van de manipulatieve werking van het medium, en te laten zien dat het naar eigen hand gezet kon worden. Dit ideaal mondde bij Vostell rond het midden van de jaren zestig uit in laboratoriumachtige opstellingen waarin de bezoeker, zoals wij het zouden noemen, interactief aan de slag kon gaan. [12] Opnieuw wordt duidelijk dat de kunst meende een verbeterde versie van de dagelijkse werkelijkheid te kunnen bieden, de slechte ervaring te kunnen vervangen door de goede, het bedrieglijke scherm te kunnen veranderen in een middel tot werkelijke communicatie.

De oplettende toeschouwer

De nieuwe benadering van het publiek is een van de meest interessante aspecten die deze opvoerende kunsten aansnijden, en bovendien is het datgene waar Frieds kritiek zich het meest expliciet op richt. Het was de bedoeling dat, in de woorden van Vostell, "het publiek bij een happening niet met een product wordt geconfronteerd en daarbij receptief blijft, maar dat het aan een proces deelneemt en daardoor actief wordt". [13] De omvang van die activiteit, of, zo men wil interactiviteit, is bij nader inzien echter nogal beperkt. Zat het publiek bij de meeste Fluxusavonden gewoon gekluisterd aan een stoel, dan was er bij de happenings weliswaar sprake van meer lichamelijke activiteit, maar de beweging van het lichaam werd van te voren gechoreografeerd door de ruimtes en de handelingen van de opvoerenden. Want hoezeer ook deze kunstvormen het publiek op het oog hadden, de scheiding tussen uitvoerder en publiek bleef over het algemeen nauwkeurig gehandhaafd. De deelnemers aan de happenings waren de kunstenaar en zijn vrienden en kennissen, of ingehuurde acteurs, kortom mensen die van te voren nauwkeurig waren geïnstrueerd. Het aanwezige publiek werd geacht van ruimte naar ruimte te gaan, zelfstandig of onder dwang, om daar steeds iets anders te ondergaan. Op veel foto's van de hoogtijdagen van deze merkwaardige kunstvorm, zie je dan ook een verbaasd, verbijsterd of geamuseerd publiek langs of tussen mensen en dingen lopen die er nadrukkelijk vreemd uitzien. Het publiek werd bij de handeling betrokken doordat het direct werd aangesproken: het gevoel van directe aanwezigheid was dan ook groter dan bij een film of een toneelstuk. Tegelijkertijd echter bleef het buiten de handeling, het werd slechts geconfronteerd met iets dat het niet begreep – waarbij onbedoeld een heel andere vorm van waarneming ontstond.

Het is die directe bemoeienis met de beschouwer – die van de beschouwer trouwens veeleer een toeschouwer maakt – die Fried het meest stoort. Werken die dat doen, met name de werken van kunstenaars uit de minimal art die door Fried als *literalist* bestempeld worden, omschrijft hij als volgt: "Iemand hoeft slechts een ruimte waarin een *literalist* werk geplaatst is te betreden, of hij wordt die toeschouwer, dat publiek – bijna alsof het werk in kwestie op hem wachtte. En aangezien het *literalist* werk afhankelijk is van de toeschouwer, niet compleet is zonder hem, wacht het ook echt op hem. En wanneer de toeschouwer eenmaal in de ruimte is weigert het werk hardnekkig hem met rust te laten – dat wil zeggen, het blijft hem confronteren, hem op afstand plaatsen, hem isoleren." [14] Dat het werk van iemand als Kaprow, door Fried vermeld als voorloper van de door hem gehate *theatricality* van de *literalist* kunst, er voor de toeschouwer is, eigenlijk niet bestaat zonder hem, en hem vervolgens geen rust gunt, is overduidelijk. [15] Waarom de toeschouwer daarmee op afstand wordt geplaatst (op afstand waarvan bovendien) en in het isolement wordt gedrongen, is niet onmiddellijk duidelijk. Een citaat van opnieuw Vostell brengt licht in deze kwestie door de manier waarop het verschil tussen het modernisme en de nieuwe kunstvormen wordt geformuleerd: "Natuurlijk bestaat er kunst die uit de apotheek afkomstig is, geruststellende kunst. Ik wil liever bewustzijnskunst maken, die voor het bewustzijn bedoeld is. Die voor de vergroting van het bewustzijn gemaakt is." [16] Waar het modernistische kunstwerk de beschouwer mee wil voeren in een golf van begrip, in het geruststellende gevoel dat er een hogere orde bestaat, daar wijst het werk van neo-avant-gardes als Fluxus en de happening de bezoeker op het absurde, het onsamenhangende van de wereld om hem heen. De neo-avant-gardes bombarderen de toeschouwer met vragen die ieder voor zich, in de afzondering van zijn onbegrip, moet trachten op te lossen. Ter wille van de bewustwording wordt de wereld voor hem op afstand geplaatst, ter wille van het inzicht wordt hij op zichzelf teruggeworpen.

Die isolering en afstand hebben gevolgen voor de manier waarop de toeschouwer het werk observeert. Foto's van happenings en Fluxus-avonden tonen een publiek dat nieuwsgierig is, verbaasd, gefascineerd, maar ook altijd enigszins op zijn hoede. Die houding werd niet alleen veroorzaakt door het gevoel dat er elk moment iets verrassends kon gebeuren, maar ook door het feit dat dit werk het publiek nadrukkelijk tot toeschouwer maakte. De toeschouwer werd niet opgenomen in de geleefde ervaring, hij maakte geen deel uit van werkelijke tijd, hij ging niet op in het echte leven, nee, dit alles werd hem getoond, tegenover hem geplaatst op een manier die hem allereerst bewust maakte van het feit dat hij een toeschouwer was. De manier van kijken die hieruit voortkwam, die er in zekere zin door werd voortgebracht, is de tegelijkertijd alerte en afwachtende blik. En dat die blik de kern uitmaakt van de nieuwe ervaring waar de door Fried verworpen kunst op mikte, wordt duidelijk uit het voorbeeld waarmee hij zijn kritiek onderstreept. De beeldhouwer Tony Smith had midden in de nacht in een auto over een nog niet geopende snelweg gereden en hij beschreef het plotseling opdoemen en voorbijglijden van vage voorwerpen in het duister als een ervaring die korte metten maakte met de bestaande vormen van kunst, omdat het op traditionele manier niet viel weer te geven. Smith en consorten probeerden vervolgens een nieuwe vorm van kunst te ontwikkelen die wel recht zou doen aan wat hij had meegemaakt. [17]

Frieds kritiek komt er op neer dat in deze ervaring het specifieke van kunst verloren gaat, dat alles gezien kan worden als een object dat slechts aanwezig is voor een subject. Het isolement dat Fried hierbij ziet ontstaan heeft echter nog een andere dimensie. Niet voor niets staart Smith door de ruit van zijn auto naar buiten alsof hij televisie kijkt. Daarmee kan alles tot kunst bestempeld worden, de wereld wordt zelf tot beeld, en de ervaring die je ondergaat is bij voorbaat gedistantieerd.

De specifieke manier van kijken die hierbij ontstaat, is door Samuel Webber uitgewerkt aan de hand van het werkwoord *to watch*. Het is een wijze van waarnemen die alle elementen die hierboven aan de orde zijn gekomen omvat en die direct verbonden is met het fenomeen televisie. De televisuele blik geeft je tegelijk het gevoel ergens bij aanwezig te zijn en op afstand te blijven. Gebeurtenissen worden niet zozeer voorgesteld, maar gebeuren op hetzelfde moment dat we ernaar kijken en op de plaats vanwaar we kijken, terwijl we er in tijd en plaats radicaal van gescheiden zijn. Het is een voortdurend bewegende, zoekende, tegenwoordig zappende blik, die altijd op zijn hoede is voor wat er kan gebeuren. Het is een blik die nooit tot rust kan komen bij een object, maar die altijd vat moet zien te krijgen op een niet aflatende stroom.

[18] De vergelijking met de ontastbare producten van Fluxus en de happenings ligt voor de hand. Weliswaar maakt bijvoorbeeld Paik nog steeds een ding – de televisie – maar dat waar je gebiologeerd naar blijft kijken – de aanhoudende streep in het midden – is geen object. Het is vooral als deze nieuwe manier van kijken, deze *modus van watching*, dat televisie centraal staat in het werk van deze groeperingen, en in zekere zin zou je het kunnen omschrijven als tv-training voor beginners. Zichtbaar wordt dit bijvoorbeeld in de happening *Kleenex* van Vostell, uit 1961. Daarin plaatste hij een drie bij vijf meter groot plexiglazen scherm tussen de performer en het publiek, waardoor hij in staat was het publiek virtueel met gloeilampen en taart te bekogelen. Het scherm werd uiteindelijk niet alleen voelbaar maar ook zichtbaar gemaakt door de taart net zolang met kleenex uit te vegen tot het ondoorzichtig geworden was.

[19] Het televisiescherm wordt in die jaren geïnstalleerd, hoezeer het tegelijk ook aan kritiek onderworpen wordt. Dat televisie de wereld dichterbij brengt maar het gevoel van scheiding en isolement juist groter maakt, is een constatering die de twee tegenpolen Fried en Debord met elkaar verbindt, getuige de eerste stelling uit *La Société du spectacle*: "Het hele leven in een maatschappij waarin de moderne productievoorzwaarden heersen heeft de vorm aangenomen van een immense opeenstapeling van *spektakel*.

Alles wat direct ervaren werd is voorstelling geworden en daardoor van ons verwijderd geraakt." [20]

Een doos voor het lichaam

De alerte en afstandelijke kijker loopt anders door een museum dan zijn voorgangers. Door de aanhoudende lichtgevende lijn van Paik werd dan ook niet alleen een streep getrokken door de directe ervaring van het modernisme, maar evenzeer door de plaats waar het kon worden gecelebreerd. De ruimte van de tentoonstelling werd plotseling zichtbaar als witte doos, een *white cube* die tegelijkertijd de voorwaarde en de beperking voor het bestaan van de kunst leek te zijn. Terwijl de steriele ruimte door de werken van de Minimal kunstenaars werd benadrukt, probeerden Fluxus- en happeningkunstenaars deze dode plek juist zo veel mogelijk te mijden. Maar ook in de musea zelf raakte het maagdelijk wit al vroeg in de jaren zestig besmet door tentoonstellingen als bijvoorbeeld *Dylaby* (Stedelijk Museum Amsterdam, 1962) waarin de zalen zich vulden met schiettenten, labyrinten en andere vormen van kermisvermaak. Of die tentoonstelling een voorproefje gaf van het culturele pretpark dat het museum in de jaren tachtig en negentig zou worden, laat ik even in het midden. Zeker is echter dat bijna elk experiment er in de jaren zestig werd binnengehaald, inclusief de experimenten van de *Expanded Cinema*, die in het filmprogramma van het Stedelijk Museum ruim aandacht kregen. De opmerking van Arjen Mulder in het vorige nummer van *De Witte Raaf*, dat musea alleen ruimte wilden bieden aan "de traditionele beelden van de schilderkunst die iets afbeelden – het zij een 'objectief bestaande buitenwereld' zoals in de realistische schilderkunst in al haar varianten, hetzij een 'subjectief bestaande binnenwereld' zoals de abstract-expressionisten beweerden te verbeelden," klopt dan ook niet. [21] De vraag is alleen welke manier van kijken er met al deze aan 'echte ervaring' gerelateerde experimenten in de niet meer zo witte doos werd geïnstalleerd. En tegen welke blik kunstenaars voor wie de afgesloten en rustige ruimte van het museum weer als ideaal geldt, zoals Mulder laat zien, moeten opboksen.

Tegen het eind van zijn stuk lijkt Mulder een pleidooi te houden voor een lichamelijke manier van kijken. Het hedendaagse museum, met zijn steeds grotere en sterker afwisselende tentoonstellingen, zou een manier van kijken stimuleren die zich niet passief wil onderwerpen aan een kunstwerk. Daarmee voert hij echter naast de witte doos een ander utopisch ervaringsmodel uit de geschiedenis van de kunst ten tonele. Want de lichamelijke manier van kijken naar kunst was het ideaal van de door Fried verguisde minimal art. Bewegend tussen de neutrale en nietszeggende 'dingen' van de minimal art diende de bezoeker zich ervan bewust te worden dat hij zijn lichaam inzette bij de waarneming. Dat hij daarbij tevens een lichaam werd dat zichzelf ziet kijken, en daarmee die afstand creëert die Fried hen verwijt, kon deze kunstenaars niet veel schelen. Afstand en bewustwording waren in hun ogen immers verre te verkiezen boven de onbewuste rituelen van het modernisme. [22] In de jaren die volgden werd niet alleen de toeschouwer steeds nadrukkelijker het onderwerp van kunstwerken. In dezelfde beweging werd de witte doos door kunstenaars als Michael Asher letterlijk uitgekleeft, zoals Camiel van Winkel recentelijk heeft laten zien. [23]

Daarmee heeft de bevrijding van de blik, die de avant-gardes van de jaren zestig en zeventig op het oog hadden, ons opgescheept met een manier van kijken die niet zozeer bewust is als wel afwachtend. Maar dan wel actief afwachtend, want er kan tenslotte altijd iets gebeuren. En hoewel de televisuele blik altijd geassocieerd wordt met de complete inertie van de *couch-potato*, gaat de onbeweeglijkheid waarmee wij televisie kijken altijd gepaard met een enorme hoeveelheid activiteit. We zoeken, zappen, praten, eten, drinken, lezen, en dreutelen ons helemaal suf om het wachten alert te houden. [24] Deze actieve immobiliteit maakt het ons mogelijk mega-exposities af te werken zonder uitgeput te raken. Wij zijn in staat iets kort te bekijken en meteen door te schakelen naar het volgende. We kunnen een enorme hoeveelheid opnemen en in de gaten houden. Maar de dissociatie die deze radarachtige blik met zich meebrengt, valt moeilijk te doorbreken. Ons lichaam heeft een doos in het hoofd, een kijkdoos waarin het alles tot *event* ziet worden. Wanneer een werk daaraan niet snel genoeg tegemoet komt, schakelen we door naar het volgende, er is nog zoveel meer te zien. Kunstwerken die beslag leggen op onze reële tijd omdat zij met video of film iets uitvoerig willen laten zien, hanteren een riskante strategie, juist omdat die reële tijd televisietijd is geworden. Alles moet zich hier en nu direct voor onze ogen afspelen, pas dan is onze blik gerust.

Noten

[1] Zie voor scanning als model van kijken ook Lev Manovich, *To Lie and to Act: Cinema and Telepresence*, in: Thomas Elsaesser and Kay Hoffmann (red.), *Cinema Futures: Cain, Abel or Cable? The Screen Arts in the Digital Age*, Amsterdam, Amsterdam University Press, pp. 198-199. De duizelingwekkende hoogte van de mast is natuurlijk ver overtroffen door de satelliet.

[2] De immanente hoogmodernistische ervaring van tijd, geformuleerd door Greenberg en uitgewerkt of bestreden door zijn leerlingen Fried en Krauss wordt even uitvoerig als uitstekend behandeld door Hilde Van Gelder in haar nog ongepubliceerde proefschrift *Temporality and the Experience of Time in Art of the 1960s*, Leuven, 2000.

[3] J.-P. Cassagnac, J.-P. Fargier, S. Van den Stegen, *Entretien avec Nam June Paik*, in: *Cahiers du Cinéma*, nr. 299 (1979), pp. 10-15.

[4] Raymond Williams, *Television. Technology and Cultural Form*, London, Routledge, 1990 (1975), pp. 92-95. ; Richard Dienst, *Still Life in Real Time. Theory after Television*, Durham etc., Duke University Press, 1994, p. 18.

[5]

Lynn Spigel, *Live from New York. Television at the Museum of Modern Art, 1948-1955*, in: *Aura, Film Studies Journal*, Vol. VI nr. 1 (2000), pp. 4-25.

[6] William Boddy, *The Beginnings of American Television*, in: Anthony Smith (red.), *Television: An International History*, Oxford, Oxford University Press, 1995, p. 54.

[7] Jane Feuer, *The Concept of Live Television: Ontology as Ideology*, in: F. A. Kaplan (red.), *Regarding Television: Critical Approaches – An Anthology*, Maryland, University Publications of America, 1983, pp. 12-21; Jeroen Boomgaard, *Portret van een vage vriend*, in: *De Witte Raaf* nr. 78, maart 1999, p. 11.

[8] Zie voor de wijze waarop tv alles tot *event* maakt: Mary Ann Doane, *Information, Crisis, Catastrophe*, in: Patricia Mellencamp (red.) *Logics of Television. Essays in Cultural Criticism*, Bloomington/Indianapolis/London, Indiana University Press, 1990, pp. 222-239.

[9] Hoe die verbinding precies ligt tussen de ervaring die televisie bood en de ervaring waar men in de kunst naar streefde valt natuurlijk moeilijk aan te geven.

Spigel redt zich daar als volgt uit: "TV's kinetic liveness and participatory modes of audience address dovetailed with movements in the art world including action painting, performance art, and happenings – all of which foregrounded liveness, intimacy and participation"; Spigel, op. cit. (noot 5), p. 20.

Overigens denk ik dat action painting wel uit dit rijtje kan worden weggelaten, 'intimacy' en 'participation' zijn niet direct de termen die je daarbij te binnen schieten.

[10] Van Gelder, op. cit. (noot 2), pp. 81-83.

[11] W. Vostell, *Autopsie eines Happenings. Befragung von W. Vostell*, Berlin, Produzentengalerie, 1973, p. 53.

[12] Günter Berghaus, *Happenings in Europe*, in: Mariellen R. Sandford (red.), *Happenings and Other Acts*, London/New York, 1995, p. 326.

[13] Rainer Wick, *Vostell soziologisch*, Bonn, eigen uitgave, 1969, p. 65.

[14] Michael Fried, *Art and Objecthood*, in: Gregory Battcock (red.), *Minimal Art. A Critical Anthology*, New York, E.P. Dutton, 1968, pp. 139-140. De meeste lezingen van de tekst van Fried gaan uitgebreid in op zijn gebruik van de termen 'presence' en 'presentness', het leek me daarom zinvol nadruk te leggen op de rest van de tekst.

[15] Van Gelder, op. cit. (noot 2), p. 157.

[16] Uit een ongepubliceerde paper van Felix Prinz, geschreven voor de Universiteit van Amsterdam, najaar 1999.

[17] Fried, op. cit. (noot 14), pp. 134-135.

[18] Samuel Webber, *Massmediauras. Form, Technics, Media*, Stanford (Cal.), Stanford University Press, 1996, pp. 116-122.

[19] Vostell, *Environments/Happenings, 1958-1974*, cat. tent. Musée d'art moderne de la Ville de Paris, 1974, p. 98.

[20] Guy Debord, *La Société du spectacle: l'extrémisme cohérent des Situationnistes*, Paris, Buchet Chastel, 1967, paragraaf 1.

[21] Arjen Mulder, *De aanbidding van het beeld*, in: *De Witte Raaf* nr. 87, september 2000, p. 9.

[22] Hal Foster, *The Crux of Minimalism*, in: *The Return of the Real*, Cambridge(Mass.)/London, MIT Press, 1996, pp. 35-68.

[23] Camiel van Winkel, *Moderne leegte. Over kunst en openbaarheid*, Nijmegen, SUN, 1999.

[24] Mulder constateert in dit verband terecht dat de bewegingen en geluiden die de huidige bioscoopbezoeker vertoont eerder voor de televisie thuishoren, hij trekt daaruit echter de verkeerde conclusies. Mulder, op. cit. (noot 21), p. 10. Interessant in dit verband is ook de uitkomst van een Amerikaans onderzoek uit de vroege jaren vijftig, waaruit bleek dat de meest intensieve tv-kijkers ook de meest ijverige hobbyisten en doe-het-zelvers waren; zie hiervoor Karal Ann Marling, *As Seen on TV*.

The Visual Culture of Everyday Life in the 1950's, Cambridge(Mass.)/London, Harvard University Press, 1994, p. 54.