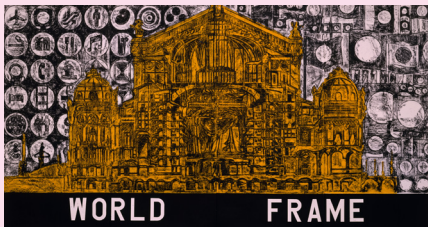

Titel: Interviews
Door: Koen Brams en Dirk Pültau
Project: Out of Storage

Met
Matt Mullican,
Rémy Zaugg,
Vitto Acconci &
Leo Copers



Matt Mullican_Kabinetten



Matt Mullican_Kabinetten



Rémy Zaugg_Kabinetten



Vito Acconci_Depot



Leo Copers_Galerie

Inhoudsopgave	
Inleiding	3
Kunst & België Interview met Matt Mullican	5
Kunst en Hypnose Interview met Matt Mullican	17
Hier; daar, tegenover Interview met Rémy Zaugg	30
Publieke plaatsen Interview met Vito Acconci	41
Over wapens, geweld en het 'mitrailleursnest' in <i>Out of Storage</i> Interview met Leo Copers	53
Colofon	55

Inleiding

Toen we op 2 september 2004 voor het eerst een gezamenlijk interview deden – met de Antwerpse kunstenaar Guillaume Bijl – hadden we allebei reeds ervaring met het format van het interview. In zijn hoedanigheid als journalist bij De Gentenaar had Dirk talloze gesprekken achter de rug met kunstenaars, curatoren, galeristen, architecten, designers en andere actoren uit de culturele wereld. Als hoofdredacteur van *De Witte Raaf* had Koen een handvol interviews gepubliceerd, onder andere met Daniel Buren, Alain Noirhomme en Isy Brachot.

Na dat eerste gezamenlijke interview waren we meteen gewonnen voor het genre, zo verbluffend rijk was de oogst van het gesprek met Bijl. Ter voorbereiding hadden we slechts een rudimentaire chronologie van Bijls carrière opgesteld, maar het citeren van enkele snippers uit dat document volstond om de kunstenaar verbaasd te doen opmerken dat we verdomd goed op de hoogte waren. Waren we dan echt de eersten die aan Bijl dergelijke vragen stelden? Wat ons nog het meest verbaasde, was de vanzelfsprekendheid waarmee de kunstenaar ons inwijdde in aspecten van zijn oeuvre die bij ons weten nog nergens voor het voetlicht waren gebracht. Zo bleek onze vrees dat de kunstenaar zou weigeren te spreken over zijn werk vóórafgaand aan 1979 – een vrees ingegeven door het feit dat Bijl zijn cv steevast liet beginnen met het eerste zogenaamde Kunstliquidatieproject, *Autorijschool Z*, dat in 1979 werd geëxposeerd in Ruimte Z – totaal ongegrond te zijn. Bijl vertelde over alles wat hij van zijn jeugd tot 1979 binnen en buiten de kunst gedaan had en haalde indien mogelijk meteen de materiële bewijzen van de zolder, zodat we nog op dezelfde dag kennismaakten met een tekst- en fotowerk als *Ontdekking van een beschaving op*

zolder – een proeve van *narrative art* op Bijlse wijze uit het midden van de jaren 70 – en talloze onbekende acties, performances en ongerealiseerde plannen van Bijl uit de periode van 1969 tot 1979. Zelfs zijn eerste onhandige pogingen tot popart uit de sixties haalde hij zonder schaamte voor ons uit het rommelhok.

Wat ons met Guillaume was overkomen, viel ons nadien nog talloze malen te beurt. Steeds weer bleek dat kunstenaars met verhalen en gedachten op zak zaten waar nog niemand naar had gevraagd. Het vroege werk van Guy Rombouts? Geen haan had ernaar gekraaid. De samenwerking tussen Monica Droste en Ann Veronica Janssens? Nauwelijks iemand die er weet van had. De ideeën van Joëlle Tuerlinckx over vriendschap? Het was in dovemansoren terechtgekomen. Wij hebben echter intens plezier beleefd om met deze en andere kunstenaars van gedachten te wisselen. Verbazing en verwondering zijn ons deel als we met hen in contact treden.

Sinds 2004 is onze interviewpraktijk evenwel grondig veranderd. We bereiden de interviews grondiger voor en maken een onderscheid tussen minstens drie interviewvormen: 1) de monografische interviews waarin tenminste een stuk van de kunstenaarscarrière onder de loep wordt genomen; 2) de thematische interviews waarin we een specifiek vraagstuk aan de orde stellen; 3) de thematische monografische interviews – een combinatie van 1 en 2: aan de hand van thema's komt toch de gehele kunstenaarscarrière aan bod.

In deze publicatie brengen we voor het eerst deze verschillende interviewvormen samen: een 'oud' thematisch interview van Koen Brams met Rémy Zaugg naar aanleiding van zijn werk voor *Sonsbeek 93*; een thematisch interview met Vito Acconci over zijn werken in de openbare ruimte (als kunstenaar en als architect); twee thematische monografische interviews

met Matt Mullican (over de door hem gerealiseerde werken in België en zijn werken onder hypnose) en een 'nieuw' thematisch interview van Dirk Pültau met Leo Copers over wapens, geweld en het 'mitrailleurs-nest'. Dit laatste interview is niet als tekst in deze publicatie opgenomen, maar kan via de website van *Out of Storage* worden beluisterd (www.outofstorage.nl).

Koen Brams & Dirk Pültau

Titel: Kunst en België
Interview met Matt Mullican
Door: Koen Brams en Dirk Pültau
Project: Out of Storage



WORLD

FRAME

Voorwoord

Op 22 mei 2008 hadden Koen Brams en ik een gesprek met Matt Mullican (°1951, Santa Monica, Californië (USA)) over de werken die hij tot dan toe had gerealiseerd in België. Het gesprek vond plaats in de galerie ProjecteSD in Barcelona (ES) waar op dat moment een tentoonstelling van hem plaatsvond. Voordien hadden we Mullican reeds geïnterviewd over zijn samenwerkingen met andere kunstenaars (John Baldessari, Allan McCollum en Lawrence Weiner), daarna volgden nog interviews over onder meer de kosmologieën, de hypnosewerken, het verzamelen en het vroege werk.

Sinds zijn Belgisch debuut in 1986 heeft Mullican opvallend vaak geëxposeerd in België. Hij heeft er deelgenomen aan tentoonstellingen, werken gerealiseerd voor museumcollecties en ingrepen in de openbare ruimte verricht. Het gesprek bestrijkt een periode van een kleine twintig jaar. Het begint met Mullicans debuut in België, een bijdrage aan de tentoonstelling *In de maalstroom*, de afscheidstentoonstelling voor Karel Geirlandt als directeur van het Paleis voor Schone Kunsten (Brussel, 1986) en eindigt met zijn tentoonstelling in deSingel en zijn *banner* op het Singelgebouw in Antwerpen in 2004.

Opvallend is dat er een nauwe band bestaat tussen het eerste werk dat Mullican op Belgische bodem realiseerde en de monumentale frottage die opgenomen is in *Out of Storage*. Beide werken werden gerealiseerd in 1986. Aan de ingang van het Paleis voor Schone Kunsten aan de Ravensteinstraat bevestigde Mullican een gele *banner* met een pictogram waarop de voorstelling te zien is van een wereldbol gevat in een klassiek gebouw. Voor Mullican stelt dit pictogram de 'wereld in het museum' – in een 'kunsttempel' – voor. Ook Mullicans frottage in *Out of Storage* stelt een kunsttempel voor – in dit geval

zien we de haast radiografisch aandoende doorsnede van het gebouw van de Parijse opera. In beide werken domineert de gele kleur, die in Mullicans systeem van de 'vijf werelden' staat voor 'The World Framed' – de 'ingekaderde wereld' of de 'wereld van de voorstelling' waartoe ook de kunsten behoren.

De interviews met Matt Mullican kaderden in het project *Work in residence*, een samenwerking van Hedah, de Jan van Eyck Academie en de Edmond Hustinx Stichting. Het gesprek over zijn realisaties in België past echter ook in een andere reeks (grotendeels nog te realiseren) interviews waarin buitenlandse kunstenaars en institutionele actoren die actief zijn geweest in België ondervraagd worden over hun relatie met België en hun ervaringen met de Belgische kunstwereld. In die zin vormt dit interview het scharnier tussen de Belgiëroute en de Interviewroute die beide deel uitmaken van *Out of Storage*. [D.P.]

Brussel

Koen Brams/Dirk Pültau: In de afgelopen twintig jaar heb je aan heel wat tentoonstellingen in België deelgenomen. Over sommige ervan willen we het uitvoerig met je hebben. Volgens onze gegevens was je werk voor het eerst in België te zien in 1986, als onderdeel van de tentoonstelling *Au Coeur du Maelstrom / In de Maalstroom*.

Matt Mullican: Dat klopt, dat was in het Paleis voor Schone Kunsten in Brussel. Ik toonde daar een reusachtige geel-zwarte vlag.

K.B./D.P.: Had je vroeger al vaandels tentoongesteld?

M.M.: Jawel, maar niet op die schaal. Het was de eerste keer dat ik zo'n reusachtig doek aan de gevel van een gebouw bevestigde. Cruciaal voor mij was het feitelijke, fysieke proces van het naar buiten brengen van mijn werk. Ik herinner me dat het in de tentoonstellingszalen koel en stil was. Toen ik de deur naar het balkon opendeed en naar buiten ging, werd ik overweldigd door de hitte, het stof en het lawaai. De vibratie van de omgeving buiten verschildte compleet van de serene atmosfeer in het Paleis. Het was erg belangrijk voor me om die drempel fysiek te overschrijden: het was de eerste keer dat ik bewust met de context van de straat aan de slag ging.

K.B./D.P.: Wat bracht je ertoe om je werk aan de buitenkant van het gebouw aan te brengen?

M.M.: Chris Dercon, een van de vier curatoren, had het me voorgesteld. Ik had hem ontmoet in New York en ik geloof dat hij enkele vaandels van me had gezien. Toen hij me uitnodigde, suggereerde hij dat ik iets kon doen in relatie tot de buitenkant van het gebouw. Om die reden ontwierp ik de geel-zwarte vlag.

K.B./D.P.: Waarom koos je voor dat specifieke ontwerp?

M.M.: In mijn kosmologie staat geel voor

‘de gekaderde wereld’ en het symbool op de vlag staat voor de wereld in een neo-klassiek gebouw: het museum. Bovendien zijn zwart en geel de best zichtbare kleuren van het hele kleurenspectrum. Je kunt ze van heel ver zien. Daarom leken ze me erg geschikt voor dit specifieke werk.

K.B./D.P.: Besepte je dat geel en zwart ook de kleuren zijn van de Vlaamse vlag?

M.M.: Totaal niet. Chris Dercon wist dat natuurlijk wel, maar hij heeft het me pas later verteld.

K.B./D.P.: Wat waren de reacties van het publiek? Denk je dat men je met het Vlaams-nationalisme heeft geassocieerd?

M.M.: Dat werd in elk geval nergens vermeld in de pers en ik geloof ook niet dat het publiek het werk politiek heeft geïnterpreteerd. Achteraf vertelde Chris me dat hij wel nieuwsgierig was geweest naar de respons van het publiek. Het Paleis voor Schone Kunsten had recent Jan Debbaut tot directeur benoemd en *Au Coeur du Maelstrom / In de Maalstroom* was zijn eerste tentoonstelling. Debbaut was een Vlaming en blijkbaar had Chris gedacht dat mijn zwartgele vlag bij het publiek wel eens een bepaalde reactie zou kunnen uitlokken.

K.B./D.P.: Had iemand je verteld dat je werk zou worden getoond op de gevel van een van de laatste Belgische – niet Vlaamse – kunstinstellingen?

M.M.: Nee. Ik geloof best dat het werk geïnterpreteerd kon worden in het licht van een bepaalde Vlaamse context, maar voor mij ging het daar absoluut niet over. Zoals ik al zei: voor mij ging het om de ingekaderde wereld.

K.B./D.P.: De betekenis van kleuren of – beter – de projectie van betekenissen op kleuren, is dat niet precies de kern van je oeuvre?

M.M.: Ja, een flink deel van mijn werk gaat over de wijze waarop we betekenissen projecteren op kleuren, over de manier waarop we ons zelfs identificeren met

kleuren. We worden omringd door kleuren en dan vooral door kleuren die als tekens functioneren: kleuren helpen je in de parkeergarage onthouden waar je je auto hebt geparkeerd. Gekleurde strepen op de vloer brengen je van de ene ziekenhuisvleugel naar de andere. In de meeste steden worden de verschillende metrolijnen aangeduid door kleuren. Mensen projecteren allerlei betekenissen op verschillende kleuren of verschillende kleurencombinaties. Jullie associëren geel en zwart met een bepaalde regionale identiteit, maar ik doe dat niet.

K.B./D.P.: Het publiek in Brussel heeft dus niet expliciet gereageerd op de potentiële politieke connotatie van je geelzwarte vlag. Heeft jouw werk ooit wél zo'n reactie uitgelokt?

M.M.: Heel zeker. Sommige mensen reageren heel heftig. Ik toonde ooit een rode, een zwarte en een witte vlag aan het Museum of Contemporary Art in Los Angeles. In mijn structuur staat rood voor het subjectieve en staan zwart en wit voor taal. Maar het publiek in Los Angeles associeerde die kleuren meteen met het fascisme. De vlaggen werden aan stukken gesneden. Toen ik hetzelfde werk in Berlijn tentoonstelde, werd die connotatie door niemand ter sprake gebracht.

K.B./D.P.: Wat bedoel je met 'aan stukken gesneden'? Heeft iemand echt geprobeerd om het werk te vernielen?

M.M.: Ja. Op een beveiligingsvideo zagen ze dat de dader met een scheermesje elke vlag in stukken aan het snijden was. De vraag is dan natuurlijk: wat snijdt hij kapot? Mijn werk? De betekenis van mijn werk? De context van het werk? Volgens mij gaat het waarschijnlijk niet om mij of om mijn boodschap. Het gaat erom dat er zoiets bestaat als kunst. Kunst is beschikbaar en kan worden gehoord. Gelukkig is in Brussel niets gebeurd dat zo drastisch was.

K.B./D.P.: Hoe werd het werk in België ontvangen?

M.M.: Verrassend genoeg hebben veel mensen het niet gezien. Het was verreweg het grootste werk in de tentoonstelling, het was vastgemaakt aan de gevel en je kon het al van straten ver zien, maar op de vernissage vroegen veel mensen me waar mijn kunstwerk dan wel te zien was. Dat bewijst weer eens wat voor een impact de context heeft. De locatie van het werk is net zo belangrijk als de omvang ervan. Als je een werk aan de gevel van een gebouw hangt, wordt vanuit de context aanvaard dat het nu eenmaal die omvang moet hebben. Het gevolg: veel mensen passeren er zonder het op te merken.

K.B./D.P.: Jouw symbolen en kleuren zijn het resultaat van een lang en ingewikkeld denkproces. Tot dan toe had je dat proces meestal integraal getoond. Waarom heb je ervoor gekozen om in Brussel slechts één symbool te tonen?

M.M.: Daarmee wilde ik inspelen op het feit dat het werk op straat getoond werd. Op straat is er geen ruimte voor reflectie. Je ontvangt informatie zonder erover na te kunnen denken. Mijn werk ging over de directe confrontatie van de voorbijganger met een beeld van die omvang. Het was erg simpel en vanzelfsprekend. Zo functioneert de straat nu eenmaal. Om me in zo'n context overeind te houden, kon ik onmogelijk mijn volledige verhaal brengen. Ik moest één enkel beeld gebruiken waarin indirect de hele geschiedenis van mijn kosmologie vervat zat.

K.B./D.P.: *Au Coeur du Maelstrom* / *In de Maalstroom* was een hommage aan Karel Geirlandt, die zijn functie als directeur-generaal van de Vereniging van Tentoonstellingen van het Paleis voor Schone Kunsten had neergelegd. Had men je dat verteld?

M.M.: Iemand moet me dat zeker verteld hebben, maar dat maakte niets uit. De tentoonstelling interesseerde me, zoals elk project waaraan ik deelneem me interesseert.

K.B./D.P.: Over twee van de vier curatoren van de tentoonstelling heb je het al even gehad: Chris Dercon en Jan Debbaut. De andere twee waren Jan Hoet en Laurent Busine. Hoe zou je je relatie met hen omschrijven?

M.M.: Als bijkomstig. Degene met wie ik het meest te maken kreeg, was Chris. Ik moet de anderen zeker de hand hebben geschud, maar van die ontmoeting herinner ik me niets meer.

K.B./D.P.: In diezelfde periode had Jan Hoet nog een andere tentoonstelling: *Chambres d'Amis*, zijn pièce de résistance als curator. Heb je ze gezien?

M.M.: Nee, maar ik had ze wel graag gezien. Ik werd overigens niet uitgenodigd voor *Chambres d'Amis*. Ik ben niet het soort kunstenaar dat voor zulke baanbrekende tentoonstellingen wordt geselecteerd. Ik heb altijd de positie ingenomen van de outsider, of in elk geval is dat de categorie waarin anderen me hebben gestopt. Nooit echt 'in', nooit echt 'uit'. Daarom was ik blij dat ik aan *Au Coeur du Maelstrom / In de Maalstroom* kon deelnemen. Het was een prachtige ervaring. Voor de eerste keer ging ik met mijn werk naar buiten en ik ontmoette heel wat grote kunstenaars, wat erg belangrijk voor me was.

K.B./D.P.: Welke kunstenaars heb je ontmoet?

M.M.: Ik heb veel tijd doorgebracht met Ken Lum en Ulrich Horndash. Ik kende Horndash al omdat we beiden met de galeriste Tanja Grunert hadden gewerkt. Glenn Branca was er, Ericka Beckman, Tony Oursler, Niek Kemps. Julian Opie was er omdat hij in die tijd samenleefde met Lisa Milroy, die ook aan de tentoonstelling deelnam. James Coleman kende ik toen nog niet, maar hij was duidelijk belangrijk. Haast alle kunstenaars hadden kleine ruimtes gekregen, maar hij had een diepe, spelonkachtige ruimte helemaal voor hem alleen. Hij bleef er de hele tijd werken en

toen hij buitenkwam, was zijn installatie 'af'. Ik weet nog dat ik bij mezelf dacht: 'Wauw, dat moet wel een belangrijk kunstenaar zijn.' Anderzijds: hoe onderscheid je geslaagde kunst en niet geslaagde kunst in een groepstentoonstelling, zeker als je er zelf aan deelneemt?

K.B./D.P.: Welke Belgische kunstenaars of curatoren heb je ontmoet?

M.M.: Geloof het of niet, maar het grootste deel van de tijd bracht ik met buitenlandse kunstenaars door. We verbleven allemaal in hetzelfde hotel en daar waren we elke avond in de bar te vinden. De Belgen zagen we alleen tijdens de opbouw van de tentoonstelling. Jan Vercruysse was er, maar die is altijd erg ontwijkend. Hij lijkt altijd in rook op te gaan. Ik herinner me Jan Van Oost nog, omdat hij enkele keren had tentoongesteld in de Verenigde Staten. Guillaume Bijl en Bart Cassiman zag ik toen voor het eerst. Cassiman nodigde me later uit voor een groepstentoonstelling in het Middelheimpark in Antwerpen.

K.B./D.P.: Heb je in de jaren 80 nog andere contacten in België gehad?

M.M.: Ik ken Micheline Sz wajcer sinds de jaren 80, al heb ik pas vorig jaar een tentoonstelling bij haar gehad. Ze kwam altijd naar mijn vernissages. Ze werkte samen met kunstenaars die ik erg bewonderde. In die tijd had ik heel graag deel uitgemaakt van haar galerie. Ik denk dat ze in Europa een van de besten is van de afgelopen vijftientig jaar: een fantastische galeriste en een geweldige persoonlijkheid.

Brugge/Gent/Temse

K.B./D.P.: In België heb je op het einde van de jaren 80 onder meer tentoongesteld in de Brugse galerie Bruges La Morte.

M.M.: Dat klopt, in 1989 stelde ik tentoon in twee galleries in België: Bruges La Morte en Albert Baronian. De tentoonstelling bij

Baronian omvatte frottages en gekleurde modellen. Ik had Albert al een paar keer ontmoet bij Adelina von Fürstenberg in Genève en ik werkte heel graag met hem. Maar de tentoonstelling in Bruges La Morte was veel belangrijker voor me.

K.B./D.P.: Waarom?

M.M.: Ik denk dat ik in die tentoonstelling heel wat over mijn eigen werk heb geleerd. Tot dan toe waren mijn exposities wel consistent geweest, maar ik had ze altijd met werken volgepropt. In Bruges La Morte heb ik het veel cooler aangepakt. Ik toonde stenen, tekeningen, werk in glas, vlaggen en affiches, maar ik gaf mijn werk genoeg ademruimte. Alles werd heel minimaal gepresenteerd: de tekeningen hingen aan de ene muur, het werk in glas aan de andere. Die tentoonstelling is heel elegant geworden.

K.B./D.P.: Met Johan Van Steenkiste, de galeriehouder, had je het jaar voordien al samengewerkt in Galerie De Lege Ruimte.

M.M.: Ja? Van die tentoonstelling herinner ik me niets. Waarschijnlijk was ik niet betrokken bij het opzetten ervan. Ik herinner me alleen dat Johan met zijn toenmalige partner André Willockx naar New York is gekomen om werken uit te kiezen. Ik vermoed dat onenigheid tussen hen is ontstaan en dat Johan korte tijd later Bruges La Morte heeft geopend.

K.B./D.P.: Het ging in die gevallen telkens om tentoonstellingen in galleries. Had je in die tijd al contacten met Belgische verzamelaars?

M.M.: Ik heb een rare relatie met Belgische verzamelaars – met verzamelaars in het algemeen, eigenlijk. Ze blijven in zekere zin anoniem voor me, ook als ze veel werk van me bezitten. De enige Belgische verzamelaars die me ooit bij hen thuis hebben uitgenodigd, waren Annick en Anton Herbert.

K.B./D.P.: Hoe heb je hen ontmoet?

M.M.: Michael Tarantino kende hen en heeft ons aan elkaar voorgesteld. Ze hebben een ongelooflijke collectie, met

de meest verbazingwekkende stukken. Daarnet hadden we het erover dat ik een outsider ben: de Herberts bezitten geen enkel werk van me, en in die tijd kochten zij bijzonder veel! Maar ze zijn erg enthousiast over mijn werk en bezoeken al mijn tentoonstellingen. Ik vermoed dat ik simpelweg te laat in hun wereld ben gekomen.

K.B./D.P.: In datzelfde jaar werd je door de Vrienden van de Vereniging voor het Museum van Hedendaagse Kunst in Gent gevraagd om in het museum een lezing te geven.

M.M.: Dat klopt. Ik ging daar graag op in, omdat ik met Jan Hoet wilde samenwerken en ik nog nooit iets in het museum gedaan had.

K.B./D.P.: Je lijkt bewust te hebben geprobeerd om deel uit te maken van een bepaald netwerk. Kun je dat verlangen om deel uit te maken van een specifieke groep toelichten?

M.M.: Ik hou van groepen. Groepen hebben een zekere geschiedenis en ze lijken de voortzetting te zijn van een conceptueel denkproces. Je moet ook rekening houden met de toenmalige situatie: Joost Declercq had een galerie in Gent waar hij iedereen tentoonstelde. Hij was nauw verbonden met Jan Debbaut in het Van Abbemuseum in Eindhoven. Van daaruit reisde het werk door naar het Museum Haus Lange in Krefeld, dat geleid werd door Julian Heynen, en het belandde uiteindelijk bij Ulrich Loock in de Kunsthalle Bern. Samen vormden ze in zekere zin een driehoek waarin dezelfde kunstenaars circuleerden: Juan Muñoz, Cristina Iglesias, Jan Vercruysse, Niek Kemps, Jean-Marc Bustamante. Die kunstenaars kende ik, met sommige had ik ooit tentoongesteld, maar ik heb nooit op die specifieke lijst gestaan. Ik denk dat ik in een of ander opzicht anders was. Ik maakte niet het juiste soort kunst, maar ik was wel graag betrokken bij alles wat in die context thuis kon horen. Toen ik de expositie in Bruges La Morte aangeboden

kreeg of de lezing in het museum in Gent, deed ik veel moeite om er een succes van te maken. Voor mij was het alsof ik opnieuw in aanmerking kwam.

K.B./D.P.: Ulrich Loock heeft wel werk van jou opgenomen in *The Eighties: A Topology*, zijn tentoonstelling in het Museu Serralves in 2006–2007.

M.M.: Dat klopt. Wie weet wat er intussen gebeurd is? Misschien heeft hij later wel interesse voor mijn werk gekregen. Of misschien komt het wel doordat ik er nog ben. Het goede van *The Eighties* was dat de oude sociale hiërarchie helemaal verdwenen was. In Serralves was iedereen gelijk. Ieder van ons was blij dat hij nog leefde en nog productief was.

K.B./D.P.: Denk je dat men je als een kunstenaar van de jaren 80 beschouwt?

M.M.: Waarschijnlijk niet. In die tijd kreeg ik echt niet zoveel persaandacht, zeker in vergelijking met andere kunstenaars. David Salle zou je als een echte kunstenaar van de jaren 80 kunnen beschouwen. Julian Schnabel ook. Met de jaren 80 als zodanig ben ik niet verbonden. Zoals ik al heb gezegd is mijn verbondenheid met om het even welke groep eigenlijk heel oppervlakkig, omdat ik duidelijk in mijn eigen universum vertoef. Met sommige kunstenaars ben ik misschien wel verbonden, maar eigenlijk ben ik ongebonden en ben ik mijzelf, en zo heb ik het graag. Dat betekent niet dat ik nooit werd uitgenodigd voor een belangrijke tentoonstelling. Ik werd geselecteerd voor *Skulptur Projekte Münster* in 1987. Ik nam deel aan Documenta in 1982, 1992 en 1997. Wat ik bedoel is dat er misschien een tijd is geweest dat ik ervan droomde mijn werk te kunnen tonen in Eindhoven, Krefeld of Bern. Dat is uiteindelijk ook gebeurd, maar dan wel later. In Eindhoven stelde ik tentoon in de late jaren 90 en in Krefeld in 2001.

K.B./D.P.: Je samenwerking met Jan Hoet heeft zich op dezelfde manier ontwikkeld. Hij begon met jou samen te werken in de

vroegere jaren 90, toen hij je uitnodigde voor zijn tentoonstelling in Temse en later ook voor de Documenta.

M.M.: Precies. *Ponton Temse*, daar heeft hij me ontdekt. Dat moet in 1990 zijn geweest, het jaar nadat ik die lezing heb gegeven in zijn museum. Hij had een tentoonstelling van me gezien in het MIT Visual Arts Centre in Boston en nodigde mij meteen uit voor Temse.

K.B./D.P.: In die tijd grapte men dat *Ponton Temse* Jan Hoets laatste repetitie was voor Documenta. Heb jij dat ook zo ervaren?

M.M.: Denys Zacharopoulos had me verteld dat Jan Hoet Documenta zou gaan doen en toen ik naar Temse kwam voor de vernissage, was Jan erg lovend over mijn werk. Ik denk dat het toen tot me doordrong dat ik voor Documenta zou worden geselecteerd.

K.B./D.P.: Kun je het werk beschrijven dat je in Temse hebt gemaakt?

M.M.: Ik heb een afvoer gemaakt voor het water in de zone rond het gemeentehuis. Het was een erg bescheiden, klein werk. Daar hou ik van. Het werk bevond zich in het midden van een openbaar gebouw, maar het was zo subtiel dat je moest weten waar het zich bevond, anders zag je het niet.

K.B./D.P.: Was dat de eerste keer dat je in een publieke ruimte doelbewust een onzichtbaar werk hebt gemaakt?

M.M.: Ja, ik wilde dat het in de achtergrond zou opgaan. In die zin was het precies het tegendeel van de vlag aan de gevel van het Paleis voor Schone Kunsten. Een publiek werk heeft veel verschillende soorten publiek. Het kunstpubliek is er altijd een van. Dat zijn de mensen die met een plattegrond in de hand naar de tentoonstelling komen. Dan heb je de mensen die over een kunstwerk struikelen, maar er geen flauw idee van hebben waar het over gaat, het vaak niet eens als kunst herkennen. Dat zijn duidelijk twee erg verschillende groepen: een primair en een secundair

publiek zou je ze kunnen noemen. De vlag in Brussel was bedoeld voor de passant, het werk in Temse voor het kunstpubliek. De passant merkte het waarschijnlijk niet eens op.

K.B./D.P.: Wat is achteraf met het werk gebeurd? Heb je het weer verwijderd of werd het aangekocht?

M.M.: Niets werd aangekocht. Ik liet het gewoon achter. Dat is goed zo. Met sommige dingen verdien je geld, met andere niet.

K.B./D.P.: Wat betekent de afvoer in je werk? Op welke manier is dat motief verbonden met de andere onderdelen van je kosmologie, de gekaderde wereld, de taal enzovoort?

M.M.: De afvoer bevindt zich aan het hoofd van mijn stad. Hij belichaamt de relatie tussen het subjectieve aan de ene kant en de taal, de elementen en de gekaderde wereld aan de andere. In het Middelheim heb ik een gelijkaardig project gerealiseerd: ik volgde het water van het ene eind van het park naar het andere en gebruikte dat als mijn syntaxis. De afvoer hangt samen met afval. Hij heeft te maken met het afbreken van het materiaal. Het water loopt door de afvoer en de afvoer verbindt het met de wereld. De afvoer voert het water terug naar de aarde.

K.B./D.P.: In 1992 werd je uitgenodigd om een tentoonstelling te realiseren in de Fondation pour l'architecture in Brussel.

M.M.: Ja. Als ik me niet vergis, ging het over de representatie van architectuur en over de wijze waarop dat in mijn vlaggen en tekeningen was ingebed.

K.B./D.P.: Was het de eerste keer dat je werd uitgenodigd voor een tentoonstelling die duidelijk thematisch was opgezet?

M.M.: Het was in elk geval de eerste keer dat ik een tentoonstelling samenstelde die zich specifiek concentreerde op de architecturale aspecten van mijn werk. Ik heb een maquette gemaakt die meer weg had van een grafiek. Daarnaast heb ik heel

veel verschillende materialen gebruikt. Uiteindelijk functioneerden de kunstwerken alsof ik een compleet universum had opgebouwd. Het zag er echt heel goed uit. Op dat moment was het, geloof ik, de grootste tentoonstelling die ik ooit in België had gemaakt.

K.B./D.P.: In 1992 had je België al verschillende keren bezocht. Je was er grondig vertrouwd met de wereld van de hedendaagse kunst. Heb je ooit gedacht dat de situatie in België anders was dan elders?

M.M.: Dat is een goede vraag. Ik weet niet of de situatie zo verschillend was. Misschien wel. Ik weet wel dat ik het in België prettig vond en dat ik er heen bleef gaan. Michael Tarantino was naar België verhuisd en in het begin bleef ik altijd bij hem logeren als ik langskwam.

K.B./D.P.: Waarom was Michael Tarantino naar België verhuisd?

M.M.: Ik denk dat het met de manier van leven te maken had. Of misschien vond hij er betere carrièremogelijkheden. Eerlijk gezegd, ik weet het niet. De levenskwaliteit was gewoon beter in Brussel dan in Boston. Het eten was er beter, de omgeving, alles. In de vroege jaren 90 heb ik zelf ook ernstig overwogen om naar Brussel te verhuizen, na de scheiding van mijn vrouw.

K.B./D.P.: Waarom?

M.M.: Brussel was goedkoop en het leek nogal centraal te liggen. Parijs, Amsterdam en Keulen zijn vlakbij. Er was ook een zekere anonimiteit, wat ik wel prettig vond. Brussel is niet zo vol van zichzelf als sommige andere internationale steden. Een tijdlang hebben Michael en ik zelfs overwogen om samen een gebouw te kopen. We hebben een paar weken rondgekeken. Daarna was ik weer samen met mijn vrouw en veranderden mijn interesses, omdat zij niet meteen naar België wilde verhuizen. Maar over de jaren heen ben ik hier blijven komen, voor het werk en om allerlei andere redenen.

Antwerpen

K.B./D.P.: In 1993, een jaar na *Ponton Temse*, nam je deel aan de tentoonstelling Nieuwe beelden in het Middelheimpark, naar aanleiding van het feit dat Antwerpen culturele hoofdstad van Europa was.

M.M.: Ja, de curator van die tentoonstelling was Bart Cassiman.

K.B./D.P.: Je hebt net al gewezen op de gelijkenissen tussen je bijdrage voor Temse en het werk dat je voor Middelheim hebt gemaakt.

M.M.: Het principe was inderdaad hetzelfde. Het water vormde het referentiepunt. Ik heb de syntaxis van het park gebruikt om de stroom te volgen. Het water loopt als een draad doorheen dat specifieke deel van het park en het verbindt de verschillende kunstwerken met elkaar. Aan het eind is er een afvoer die in het niets verdwijnt.

K.B./D.P.: Het werk is gerealiseerd in Belgische blauwsteen. Was er – behalve de voor de hand liggende geografische referentie – nog een andere reden om met dat materiaal te werken?

M.M.: Ik wilde dat het werk zou verouderen, dat het vuil zou worden en zou barsten, dat er mos overheen zou groeien. Hoe ouder het wordt, hoe beter het eruit zal zien.

K.B./D.P.: Hoe ouder het werk wordt, hoe onzichtbaarder het wordt. Is dat de bedoeling?

M.M.: Zeker, dat wilde ik bereiken. Ik wilde een werk maken dat volledig geïntegreerd zou zijn in de omgeving. Dat kun je natuurlijk op verschillende manieren bereiken. Alles hangt af van de manier waarop je tegen de functie en relevantie van het publieke kunstwerk aankijkt.

K.B./D.P.: Wat is jouw visie op de positie van het publieke kunstwerk?

M.M.: Zoals ik al zei: ik denk dat die veel te maken heeft met het publiek. Het heeft te maken met de manier waarop mensen op een publiek kunstwerk stuiten en met het soort informatie dat zo'n werk aanbiedt.

Elk publiek kunstwerk heeft een didactisch element. Veel publieke kunstwerken worden een monument voor of een hommage aan de plek waar ze deel van uitmaken. Ze worden een grafsteen die de geschiedenis van de plek beschrijft. Of het nu gaat om iets in steen, een sculptuur of een foto: het heeft altijd een relatie met de context. Dat is de manier waarop publieke kunst functioneert. Ook sommige kunstwerken van mij hebben op die manier gefunctioneerd. Die werken waren veeleer informatief. Ze gaan niet over kunst, maar over het publiek.

K.B./D.P.: En doen ze dat ook nog als je ze probeert te verbergen?

M.M.: In zekere zin wel, al moet ik eraan toevoegen dat het werk in het Middelheim oorspronkelijk nog een tweede idee omvatte, dat zeker de aandacht van de bezoeker zou hebben getrokken. Ik had een opvallend geel bloemperk ontworpen, vlak naast de plek waar de andere kunstwerken stonden opgesteld. Die bloeiende bloemen hadden zeker de aandacht getrokken, maar van dat deel van mijn project is nooit echt werk gemaakt. Ik denk dat de tuinier of de parkbeheerder het geen goed idee vond. Misschien begreep hij het verband niet tussen de bloemen en al die stenen. Wie weet wat hij dacht. Uiteindelijk bleef het bloemperk een lapje grond met een kader eromheen.

K.B./D.P.: Weet je nog hoe de expositie werd ontvangen?

M.M.: Om eerlijk te zijn: ik was blij dat mijn werk zo goed was meegevallen. Los daarvan kon de reactie op de tentoonstelling me heel weinig schelen. In die tijd woonde ik met mijn vrouw Valerie Smith in Arnhem. Een week eerder was *Sonsbeek 93* geopend en de kritiek op haar expositie was immens. Achteraf bekeken bleek Sonsbeek echt een belangrijke tentoonstelling te zijn geweest, maar op het moment zelf werd ze met de grond gelijkgemaakt. Ze werd uitgejouwd. Het was verschrikkelijk. Ik had zo met haar

te doen. De rest kon me niks schelen.

K.B./D.P.: Aan *Nieuwe beelden* namen heel wat bekende kunstenaars deel: Juan Muñoz, Per Kirkeby, Thomas Schütte... Zou je kunnen zeggen dat je je outsiderpositie in 1993 achter je had gelaten en je bij de incrowd had gevoegd?

M.M.: Niet echt. Alleen Muñoz en Schütte behoorden tot de incrowd. Kirkeby was eigenlijk ook een outsider. Bovendien vond *Nieuwe beelden* in dezelfde periode plaats als *Het Sublieme Gemis*, waarvoor ik niet was geselecteerd. Als ik mensen vertel dat ik me een outsider voel, zeggen ze me: 'Hoe kun jij een outsider zijn? Je hoort er echt bij. Je hebt al zoveel projecten gedaan.' Maar dat heeft geen belang. Ik heb het over een combinatie van het sociale element en mijn subjectieve ervaring. Iedereen voelt zich onzeker en omdat ik tussen zoveel verschillende werelden in zit, heb ik altijd het gevoel dat ik er niet bij hoor. Alleen al de gedachte dat die subtext zo belangrijk is in ons gesprek vind ik eigenlijk grappig.

K.B./D.P.: *Nieuwe beelden* was een van de laatste tentoonstellingen die Bart Cassiman heeft gemaakt. Hoe zou je je relatie met hem omschrijven?

M.M.: Als bijkomstig. Ik heb daarentegen wel een heel productieve relatie ontwikkeld met Barbara Vanderlinden. Ze was eerst zijn assistente, maar groeide uit tot zijn partner. Ze was fantastisch. Ik heb echt graag met haar gewerkt.

K.B./D.P.: In 1996 realiseerde je een reeks performances onder hypnose voor Roomade, op uitnodiging van Barbara Vanderlinden. Over deze performances willen we het in een volgend interview hebben. In 1999 heb je opnieuw met haar samengewerkt voor de tentoonstelling *Laboratorium*.

M.M.: Dat klopt. Tijdens *Laboratorium* hebben we veel tijd samen doorgebracht, maar het was meteen ook ons laatste project.

K.B./D.P.: In je bijdrage voor *Laboratorium* heb je heel wat ambitie gestopt. Je werk was retrospectief van aard.

M.M.: Ja. Ik vond het een opwindend idee om de architectuur van diverse oudere tentoonstellingen in één ruimte te combineren. We hebben de wanden van die exposities gereconstrueerd en er de ruimte mee volgestouwd.

K.B./D.P.: Welke tentoonstellingen heb je bij elkaar gebracht?

M.M.: Het werk was gebaseerd op de expositie die ik heb gemaakt in de Daniel Blau Gallery, want ik weet nog dat ik daar prikborden heb gebruikt. We hebben ook de tentoonstelling van Massimo Di Carlo gebruikt. Waarschijnlijk hebben we ook een deel van mijn tentoonstelling in Mai 36 gebruikt en natuurlijk de expositie bij Marian Goodman. Die laatste tentoonstelling is een model geworden dat ik in veel van mijn overzichtstentoonstellingen heb toegepast.

K.B./D.P.: Wat vond je in het algemeen van *Laboratorium*?

M.M.: Er waren duidelijk problemen, maar het was best geslaagd. Wat misschien nog het interessantste aspect van *Laboratorium* was: het was erg moeilijk om er greep op te krijgen. Zodra je een blik op de tentoonstelling wierp, leek ze te verdampen. Ik heb er later met Allen Ruppersberg over gepraat en hij vond dat verschrikkelijk. Hij had zich aan de tentoonstelling geërgerd.

Antwerpen/Oostende/Leuven

K.B./D.P.: In Middelheim bestond het bloemperk uitsluitend uit gele bloemen, maar voor *Orbis Terrarum*, een tentoonstelling die Moritz Küng in het Plantijn Moretus Museum in Antwerpen organiseerde, niet zolang na *Laboratorium*, heb je voor de ingang van het Koninklijk Museum voor Schone Kunsten een werk gerealiseerd waarvoor je bloemen in verschillende kleuren hebt gebruikt. Waarom?

M.M.: In Middelheim had ik de gele bloemen enkel en alleen als materiaal willen gebruiken. In *Orbis Terrarum* functioneerden de bloemen als een kaart van mijn vijf werelden. De ondertitel van de tentoonstelling was *Ways of Worldmaking*. Dat was het concept, en op grond daarvan was ik uitgenodigd. Ik wilde een kaart maken die uit bloemen bestond, omdat ik al kaarten in glas of in steen had gemaakt. Dat de bloemen decoratief waren en dat ik het idee van de kaart erop kon transponeren, vond ik plots veel interessanter dan gewoon voor gele of groene of blauwe bloemen te kiezen.

K.B./D.P.: Welke betekenis heeft het materiaal als zodanig?

M.M.: Bloemen hebben een sterke decoratieve en architecturale connotatie, en dan is er natuurlijk ook de artistieke betekenis van de diverse pigmenten die uit bloemen worden gewonnen. Het attractieve van het materiaal kun je niet loochenen, evenmin als het idee dat erop wordt getransponeerd. Het blijft altijd balanceren tussen de twee, als in een ballet. Daarnaast wilde ik ook wat spelen met de verwijzing naar het beroemde bloementapijt dat om de twee jaar op de Grote Markt in Brussel wordt aangelegd.

K.B./D.P.: In diezelfde tentoonstelling waren ook glazen bollen te zien. Kun je zeggen waarom je die hebt opgenomen?

M.M.: Die glazen bollen heb ik in de late jaren 80 ontwikkeld, toen ik samenwerkte

met een computerbedrijf in Los Angeles. In die tijd werden de allereerste stappen gezet op het vlak van *virtual reality*. Het idee was dat je een perfecte interface zou krijgen als je in een bol zou zitten, zodat je al je informatie kon opslaan in verschillende delen van die bol. Vervolgens heb ik interfaces in glas ontwikkeld, zodat je je niet per se in de bol hoefde te bevinden: je kon de inhoud ook van buitenaf zien. Zodra ik het zo aanpakte, groeide het hele idee al snel uit tot een driedimensionale voorstelling van de *charts* die ik al had gemaakt. Als ik een vlakke grafiek over een bol heen leg, verlies je elke aanduiding van boven of onder, links of rechts. Alle informatie stroomt samen, en dat leidt tot een volslagen andere manier om informatie te lezen. Jaren later heb ik de bollen gefotografeerd en die foto's afgedrukt, zodat ik de bollen in zekere zin weer heb platgedrukt. Je kunt je afvragen waarom je zoiets zou doen: eerst probeer je een driedimensionaal werk te creëren en meteen daarna druk je het weer plat. Ik denk dat het iets te maken had met het oriënteren van informatie in een cirkelvormig motief. Het verandert de hele psyché van de informatie. Die bollen heb ik overigens enkele jaren later opnieuw getoond, in een andere tentoonstelling waarvoor Moritz Küng curator was.

K.B./D.P.: Dat was dan waarschijnlijk je tentoonstelling in deSingel in Antwerpen, in 2004.

M.M.: Precies. Daar waren de bollen te zien en nog wat andere dingen. Een van de problemen met die installatie was het licht. Dat was zo sterk dat het de inkt op de bollen aantastte. Ook had ik weer een reusachtige vlag aan de buitenkant van het gebouw bevestigd: *The Highway is the Audience*. Eigenlijk is het niet eens kunst. Het zijn tekens die staan voor wat kunst aan de wereld geeft, door middel van muziek, literatuur, architectuur, noem maar op. Eigenlijk was het de bedoeling dat de

vlag na de tentoonstelling zou worden weggenomen. Ze hadden me betaald voor iets eenmaligs, maar lieten de vlag toch hangen. Dat maakt niks uit: ik ben blij dat mijn werk op dat gebouw te zien is.

K.B./D.P.: Nu je meer dan twintig jaar lang in België hebt gewerkt: denk je dat dit land anders is, in vergelijking met de andere landen waarin je hebt gewerkt?

M.M.: Wat het voor mij speciaal maakt, is dat ik hier zo vaak heb gewerkt. Dit jaar werd ik uitgenodigd door Phillip Van den Bossche, de directeur van het museum in Oostende, om een strandproject te realiseren en momenteel heb ik een tentoonstelling in het STUK in Leuven, georganiseerd door Eva Wittocx. Met sommige mensen heb ik stevige relaties uitgebouwd en ik heb het gevoel dat ik genoeg weet om bepaalde situaties te kunnen beoordelen. In België kan ik uitmaken of een kwestie al dan niet belangrijk is. Ik weet wie 'in' is en wie 'uit'. Als ik een tentoonstelling maak in Japan, dan heb ik daar allemaal geen zicht op. In België heb ik het gevoel dat ik meer weet, al is de situatie aan het veranderen. Dat doet ze altijd. Doen we allemaal. Ik ben twintig jaar ouder en daarom misschien ook wat meer ontspannen. Ik leef en werk nog altijd. Als kunstenaar ben ik mijzelf en uiteindelijk gaat het daarom. Om mijn werk. Dat is echt het enige onderwerp.

Transcriptie: Pamela Uyttendaele
Redactie in het Engels: Nina Oeghoede
Vertaling uit het Engels: Eddy Bettens

Kunst en België. Interview met Matt Mullican verscheen voor het eerst in *De Witte Raaf*, nr. 142, november – december 2009

Titel: Kunst en hypnose
Interview met Matt Mullican
Door: Koen Brams en Dirk Pültau
Project: Out of Storage



Voorwoord

Op woensdag 4 november 2009 hadden Dirk Pültau en ik een interview met Matt Mullican (°1951, Santa Monica, Californië (USA)) in het Stuk in Leuven (BE), waar op dat moment een tentoonstelling van hem plaatsvond. Het was het vierde interview in een reeks van – voorlopig – elf interviews waarin telkens een ander aspect van zijn kunstenaarschap wordt belicht. Eerder hadden we het met hem over zijn samenwerkingsprojecten met andere kunstenaars, over zijn kosmologieën en over zijn betrokkenheid bij de Belgische kunstscene. Na november 2009 hadden we nog interviews over onder andere de stad, het verzamelen en de retrospectieve.

Matt Mullican is gefascineerd door symbolen, pictogrammen en taal. Zijn belangstelling betreft de wijze waarop de wereld aan de hand van deze tekens geordend wordt. Met bestaande en zelf gecreëerde pictogrammen maakt hij *charts*, waarin de ‘ordering’ van de werkelijkheid op de spits worden gedreven. De totale ordening is onmogelijk, zo lijkt Mullican keer op keer te willen demonstreren; de ordening mondt uit in opzettelijk obscure rebussen.

Naast de werken met pictogrammen heeft Mullican ook een grote reeks werken gemaakt ‘onder hypnose’. De hypnose is voor Mullican de ideale manier om zich te verplaatsen in een ander persoon, Matt B, ook ‘that person’ genoemd. Tijdens zijn ‘trips’ brengt Mullican verslag uit over zijn avonturen of maakt hij schetsen of tekeningen – een soort van *écriture automatique*. De performances zijn op video opgenomen en worden in kunstinstellingen vertoond. In *Out of Storage* wordt zijn performance in Zürich (2004) vertoond.

De interviews met Matt Mullican kaderden in het project *Work in residence*, een samenwerking van Hedah, de Jan van Eyck Academie en de Edmond Hustinx

Stichting. Het doel van het project was de digitalisering en rubricering van alle performances onder hypnose van Matt Mullican: alle handelingen tijdens de performances zijn geïdentificeerd en alle identieke handelingen zijn samengebracht. Of die herhalingen wijzen op een vooraf geplande – en dus bewuste – aanpak van de kunstenaar of integendeel op het onbewuste dat zich steeds op dezelfde wijze manifesteert, is een kwestie die aan bod komt in volgend interview. [K.B.]

1.

Koen Brams/Dirk Pültau: In de late jaren 1970 heb je voor het eerst hypnose gebruikt in je performances. Kan je ons wat meer vertellen over die performances?

Mat Mullican: De eerste keer dat ik met hypnose werkte, was voor een performance in The Kitchen in New York in 1978. Ik heb sindsdien nooit meer zo opgezien tegen een productie. Het is de enige performance waar ik met ontzetting naar heb toegleefd.

K.B./D.P.: Waarom?

M.M.: Dat weet ik niet precies. De hele situatie maakte me bijzonder nerveus. Ik had een hypnotiseur gevonden via de advertenties in de *Village Voice*. Het was een vreemde man, van het ondernemers-type. Hij hield zich bezig met van alles, waaronder hypnose. Hij had een tv-show, hij schreef een beetje hier en daar en hij werkte als acteercoach. In zijn toneellessen hypnotiseerde hij zijn studenten opdat ze zich zouden verliezen in hun spel en meer bezieling in hun rollen zouden leggen.

K.B./D.P.: Die man had reclame gemaakt als hypnotiseur?

M.M.: Ja, dat klopt. Ik belde hem op en hij reageerde erg enthousiast toen ik vertelde dat ik iemand zocht voor mijn performance in The Kitchen. Voor de volledige show werkte hij met drie mensen. Een ervan was een vrouw van gemengde afkomst. De ene minuut zag ze er zwart uit en op een ander moment leek ze blank. Je kon niet zeggen wat ze was. Er was ook een Amerikaan bij met indiaanse roots, een doodgewone man. De derde acteur was een danser en een mimespeler. Hij zag er ongelooflijk vrouwelijk uit. Je kon bijna niet zien of hij een man of een vrouw was.

K.B./D.P.: Waarom koos je voor acteurs die voor zwart en wit, en voor man en vrouw konden doorgaan?

M.M.: Ik had er niks mee te maken. De hypnotiseur had hen aangebracht. Ik vond het een eigenaardige keuze. Nu ik erop

terugkijk, is het best interessant dat ze zich in het midden bevonden, want dat is precies waar ik me zelf bevind. Ik ben altijd ergens tussen *That Person* – de persoon die ik ben onder hypnose – en mezelf. De keuze voor de spelers was dus heel passend, maar ik denk niet dat er iemand was die daarbij stilstond. Het publiek maakte er niet veel van. Het is helemaal niet zo dat er iemand opstond en uitriep 'O kijk haar toch! Ze is half zwart en half wit! O niet te geloven, die man zou een vrouw kunnen zijn!'

K.B./D.P.: Wat gebeurde er tijdens de performance?

M.M.: De drie acteurs speelden samen een leven. De vrouw deed de geboorte en de kindertijd, de indiaanse Amerikaan nam het van haar over in het midden, en de vrouwelijke man nam het einde van het leven voor zijn rekening. Het was allemaal nogal bizar. De hypnotiseur stond erop om met drie acteurs te werken omdat hij dacht dat het te zwaar zou zijn voor een persoon.

K.B./D.P.: Was de performance gebaseerd op je *Birth to Death List* (1973)?

M.M.: Ja, ik heb er die lijst voor gebruikt. Op het moment dat ik de tekst schreef, in mijn studententijd, had ik deze nochtans niet opgevat als een script voor een performance, maar veeleer als een lijst met details van een verzonnen leven. Met de performance wilde ik de lijst leven inblazen. Ik koos er een dertigtal verschillende punten uit en maakte er een script van om te kijken wat er zou gebeuren. De acteurs werden onder hypnose gebracht en elk van hen kreeg tien scènes toebedeeld. Aanvankelijk wilde ik de performance in een *brownstone* laten plaatsvinden, een typisch New Yorks appartement dat uit twee delen bestaat. Aan de ene kant van een *brownstone* heb je de zitkamer en aan de andere kant de eetkamer, met in het midden een deur die open en dicht kan. Ik speelde met het idee om het publiek in de eetkamer te laten plaatsnemen en in de zitkamer een podium op te zetten. In de

zitkamer zou er zich dan een persoon bevinden in trance die de opdracht zou krijgen verschillende dingen te doen. De moeder van Gordon Matta-Clark, een vriend van de familie, had het perfecte appartement. Er is echter niks van in huis gekomen en toen heb ik me op de *Birth to Death List* geconcentreerd. De hypnotiseur kwam erbij, hij selecteerde de acteurs, en zo evolueerde het hele project in een totaal andere richting.

K.B./D.P.: Waarop was je keuze voor bepaalde scènes gebaseerd?

M.M.: Ik heb een gevarieerde selectie gemaakt. Er zaten zowel grote als kleine gebeurtenissen bij: de geboorte, zwemmen, winkelen en de dood. Een scène was bijzonder intens en toonde de dood van iemands echtgenoot. De mimespeler speelde de rol van de vrouw. Ze ging werkelijk door het lint, of liever, hij ging als vrouw door het lint. De geboortescène was ook best speciaal. De zwarte en blanke vrouw speelde onbeschaamd haar eigen geboorte en maakte er een hele vertoning van. Op een later moment deed ze dan weer een scène waarbij ze gevraagd werd door een raam te kijken. Meer context kreeg ze niet. Ze maakte er een situatie van waarbij ze haar jongere broer ziet wegsurten van de politie. Ze probeert hem er nog van te overtuigen zichzelf over te geven en schreeuwt uit alle macht, 'Ze zullen je pakken! Ze zullen je pakken! Ze zullen je pakken!' Nog een erg aangrijpende scène was die waarbij de vrouwelijke man zichzelf moest bestuderen in een spiegel. Aandachtig bestudeerde hij zijn gezicht, zijn ogen en zijn handen. Het was duidelijk dat hij niet blij was met wat hij te zien kreeg. Hij vond dat hij er oud uit zag.

K.B./D.P.: Wanneer je in trance bent en in een spiegel kijkt, ben je je er dan van bewust dat het een spiegel is?

M.M.: Iemand in trance kijkt niet echt in een spiegel. Je doet alsof je in een spiegel kijkt. Je weet heel goed dat het voorwerp

voor je neus een spiegel is, maar je ervaart het op een andere manier. Het lijkt wel alsof je in een superspiegel kijkt en wat je erin ziet, is een karikatuur. Dat is een van de aspecten van een hypnotische trance: je ervaart de werkelijkheid anders, je waant je in de superrealiteit van een tekenfilm. Als je bijvoorbeeld iemand vraagt om te doen alsof hij een kip is, dan zal hij zich niet gedragen als een gewone kip, maar als de 'superkip' die hij kent van de ontbijttelevisie. De persoon in trance vertrekt van het icoon van de suggestie. Dat is de reden waarom *That Person* bij uitstek het brein symboliseert. Al zijn ideeën zijn iconisch. Hij is bijvoorbeeld gek op ontbijten. Hij eet echter niet zomaar wat maar zet zich aan het clichéontbijt: spek met eieren en koffie met pannenkoeken. Hij is ook dol op vakantiedagen. Hij houdt van het leven als een plaatje. Kerstmis is zijn lievelingsdag en zijn favoriete minuut is die waarop het Kerstmis wordt: een voor middernacht op kerstavond, dat is zijn absolute lievelingsmoment.

K.B./D.P.: *That Person* is dus een erg conventioneel iemand?

M.M.: Precies. Hij vindt clichés heerlijk.

K.B./D.P.: Was jij ook onder hypnose tijdens de performance in The Kitchen?

M.M.: Nee, enkel de acteurs.

K.B./D.P.: Hoe heb jij de performance ervaren?

M.M.: Ik was zo nerveus dat ik vooral blij was toen alles achter de rug was. Dat was het overheersende gevoel. Ik weet nog dat ik de dagen aftelde en met afgrijzen naar de performance toeleefde.

K.B./D.P.: Kon jij ingrijpen tijdens de performance?

M.M.: Kon ik dat? Ik heb het niet gedaan. Ik had de thema's uitgekozen, maar op het podium was alles in handen van de hypnotiseur. Ik speelde de zoon, de vader, de broer, de minnaar, alle bijrolletjes. Wanneer iemands echtgenoot moest sterven, dan was ik degene die doodging.

K.B./D.P.: Hoe lang duurde het stuk?

M.M.: Ik denk dat het ongeveer een uur of anderhalf uur heeft geduurd. Het was een lang stuk en bizar, volslagen bizar.

K.B./D.P.: Kon de hypnotiseur beslissen om een scène te stoppen?

M.M.: Ja, dat deed hij ook.

K.B./D.P.: Weet je waarop hij zijn beslissing baseerde?

M.M.: Ik denk dat het een artistieke keuze was. Wanneer hij het gevoel had dat er niets meer uit het materiaal te halen viel, liet hij de volgende scène starten. Het is niet te vergelijken met mijn latere optredens waarin alles maar blijft doorgaan tot het allemaal vastloopt. Die eerste performance was nog erg conventioneel.

K.B./D.P.: De duur van de scènes was dus verschillend?

M.M.: Ja, maar ze waren allemaal redelijk kort en duurden niet langer dan twee of drie minuten elk. De hypnotiseur bevond zich de hele tijd op de Bühne en praatte met de acteurs. Hij was een echte performer en dat was ook het probleem. Hij stond graag in de belangstelling. Zijn haar lag netjes in de plooi en hij was piekfijn uitgedost. Hij was er echt helemaal klaar voor.

K.B./D.P.: Vind je dat hij te dominant aanwezig was in de performance?

M.M.: Absoluut. Tijdens latere performances ben ik vaak erg kwaad geworden op de hypnotiseur. Op een keer heb ik een kussen over mijn hoofd getrokken en geroepen, 'Stop met praten! Stop met praten!' De hypnotiseur wist echter van geen ophouden en toen heb ik het laatste kwartier volgeschreeuwd. Hierna besliste ik om voortaan met dokters te werken. Een hypnotiseur die ook dokter is mag geen show verkopen. De eed van Hippocrates verbiedt hem dat.

K.B./D.P.: Zoals je reeds aangaf, was dit de eerste keer dat je met hypnose werkte. Wat was de aanleiding? Wat bracht je ertoe hypnotische technieken te gebruiken voor deze performance?

M.M.: Er zijn verschillende redenen voor. Ik had vroeger al met een vorm van trance gewerkt bij mijn project *Entering the Picture*. Alleen dacht ik er op dat moment niet in deze termen over. Je zou kunnen stellen dat ik zelfs al met mijn *stick figures* experimenteerde met een vorm van trance. Het was de bedoeling een te worden met de figuur in de tekening. Er was zo'n sterke vorm van empathie dat ik werkelijk kon voelen wat een stick figure voelde. Dat is een ervaring die erg veel weg heeft van trance.

K.B./D.P.: Heb je nog in andere werken gereflecteerd op hypnose of trance?

M.M.: Ja, in mijn *charts* of diagrammen. Ik heb een zone gemarkeerd voor theater, evenals dans, muziek, film en de *world framed*. Ik heb een zone gedefinieerd na het theater en vóór de echte wereld, een zone tussenin. Ik wilde een 'supertheater' creëren waarbij de acteurs geloofden dat ze werkelijk aan het doen waren wat ze eigenlijk speelden. Ik wilde dat ze zouden geloven dat ze coyotes waren, of kippen, of wat dan ook.

K.B./D.P.: In je werk uit de vroege jaren '70 zoals *Stick Figures* en *Entering the Picture* is de trance zelfopgelegd. Sinds 1978 heb je steeds gebruik gemaakt van een hypnotiseur om anderen en jezelf te hypnotiseren. Kan je die twee manieren van werken vergelijken? Wat is het belangrijkste verschil?

M.M.: *Entering the Picture* is op heel wat vlakken erg vergelijkbaar met hypnose, al zou je kunnen betwisten in hoeverre ik mezelf werkelijk in trance breng wanneer ik een schilderij binnenga. Het grootste verschil ligt waarschijnlijk in de manier waarop ik werk, welk doel ik voor ogen heb. Ik herinner me nog hoe ik een keer onder hypnose een Breugel binnenging tijdens een performance georganiseerd door Barbara Vanderlinden. Het eerste wat me opviel in het schilderij was de vreselijke reuk. Het beeldde nochtans een winter-tafereel uit, dus het kon er eigenlijk niet zo slecht ruiken, maar ik vond dat het er stonk!

Ik ging maar door over het vuilnis en de stank. Die ervaring was helemaal anders dan die van *Entering the Picture* waarbij ik me in een Piranesi bevond. Hier vertelde ik een verhaaltje met een begin, een midden en een einde. In een hypnotische trance is het verhaal altijd veel abstracter. Het lijkt zelfs of er helemaal geen verhaal is. Ik ben er gewoon en weet niet goed wat me te doen staat.

K.B./D.P.: Zo'n ervaring waarbij je je in een schilderij bevindt is qua intensiteit toch niet te vergelijken met de situatie waarbij een vrouw onder hypnose haar echtgenoot ziet sterven?

M.M.: De graad van immersie is helemaal anders. Wanneer een hypnotiseur me onder hypnose brengt, ben ik 'anders', dan wanneer ik zelf een schilderij binnenga. En toch probeer ik me helemaal te geven aan de situatie in het schilderij.

K.B./D.P.: Zou je kunnen stellen dat aan de basis van de zelfopgelegde trances een totale 'suspension of disbelief' ligt, parallel aan het meegaan in een verhaal wanneer je een boek leest?

M.M.: Ja, dat kan wel kloppen. Je zou de ervaring kunnen vergelijken met een cinemabezoek. Wanneer je de bioscoop binnenkomt, hoor je mensen praten, wandelen, popcorn knabbelen enzovoort. Na een tijdje hoor je het geroezemoes niet meer omdat je je op de film concentreert. Je in een schilderij bevinden is een gelijkaardige ervaring, met die uitzondering dat er geen geluid is.

K.B./D.P.: En wat met hypnose?

M.M.: De lijn tussen een zelfopgelegde trance en hypnose is uiteraard flou en het blijft gissen naar de verschillen tussen beide ervaringen. Een trance is sowieso een variabele situatie. Je kunt moeilijk stellen dat alle trances dezelfde zijn, want dan impliceer je dat het bewuste en het onbewuste homogeen zijn, met niets ertussenin. Bij hypnose ervaar je de wereld anders, je denkt op een andere manier.

Het is een beetje zoals wanneer je paddo's gebruikt. Ik heb de drug al twee keer gebruikt en die ervaring komt aardig in de buurt. Onder hypnose kan je je plots een verbazingwekkende hoeveelheid details herinneren dat is ook de reden waarom de politie soms hypnose gebruikt. Je hebt het gevoel dat je in staat bent om voor uren aan een stuk met de grootste concentratie de wereld te bestuderen. Bij hypnose draait het allemaal om concentratie en tastzin. Wanneer ik het podium onder hypnose betreed, verken ik de plek. Ik raak met mijn kaak de wand aan, ik kruip over de vloer, ik zoen de hoek van de kamer, ik schuifel met mijn voeten. Ik raak de hele tijd dingen aan. Ik maak kennis met de ruimte en eigen me ze toe. Het is de allervreemdste ervaring, erg dierlijk. Vanuit dat opzicht is hypnose een actieve toestand en geen passieve. Maar er is geen script, geen plan. Je hebt er geen idee van wat je allemaal gaat doen.

2.

K.B./D.P.: Wanneer ben je begonnen met performances waarbij je zelf onder hypnose optrad?

M.M.: Dat moet in 1979 geweest zijn, een jaar na de performance in The Kitchen. Er was zoveel kritiek gekomen op dat stuk dat ik niet meer met acteurs durfde te werken.

K.B./D.P.: Wat was de kritiek?

M.M.: Het publiek reageerde ontsteld. Ze vonden dat ik de acteurs misbruikt had. Ik had acteurs de meest pijnlijke situaties laten beleven, zoals de dood van een partner. Iedereen kende me van mijn onschuldige vlaggen, posters en *charts* en nu zagen ze plots hoe ik mensen vreselijke ervaringen opdroeg. Voor veel toeschouwers hing er een 1984-geurtje aan de performances. Amy Taubin, recensent voor de *Village Voice*, vond het een verschrikkelijk werk. Ze was er helemaal door van haar stuk

gebracht en noemde me een fascist omdat ik de acteurs had gemanipuleerd. Isamu Noguchi, een vriend van de familie, had er dan weer ontzettend van genoten. Hij vond het een geweldige performance. De reacties waren dus erg uiteenlopend. Zelf beschouwde ik de kritiek dat ik me zou gedragen hebben als een controlefreak en een fascist irrelevant. Toch besloot ik nooit meer zoiets te doen. Om de discussie rond het hypnotiseren van anderen te vermijden heb ik me toen voorgenomen om enkel nog mezelf onder hypnose te laten brengen. Sindsdien heb ik nooit meer iemand anders laten hypnotiseren.

K.B./D.P.: Verandert het werk inhoudelijk wanneer de kunstenaar zelf onder hypnose is?

M.M.: Ja, je schept een totaal andere situatie. In sommige kringen is het gebruikelijk om de artiest op te voeren als een sjamaan die rituele handelingen stelt. Je vindt het concept ook bij Joseph Beuys, maar het is uiteraard veel ouder. Elke antropoloog zal je vertellen dat je de traditie van de kunstenaar-priester-dokter in alle culturen kunt vinden. Mijn invulling van het begrip kunstenaar is in een bepaald opzicht erg traditioneel.

K.B./D.P.: De kunstenaar als sjamaan is inderdaad een traditionele opvatting. Het romantische idee van sjamaan-kunstenaar veronderstelt echter dat de kunstenaar zijn eigen handelingen onder controle heeft. Je kunt je afvragen hoe bewust een kunstenaar onder hypnose nog is. Beuys verloor bijvoorbeeld nooit de controle, jij doet dat bewust wel.

M.M.: Dat klopt, ik probeer net niet kopje onder te gaan. Ik maak een onderscheid tussen Matt A en Matt B. Matt A is diegene die helder denkt, hij is het die nu met jullie praat. Matt B is die andere Matt, de Matt waarin ik verander als ik in trance ben. In feite zweef ik steeds tussen beide polen. Ik kan de trance intenser of oppervlakkiger beleven. Soms denken mensen dat ik

helemaal bij bewustzijn ben, helemaal wakker, een en al aandacht. Ze kunnen best gelijk hebben, maar toch is dat niet de manier waarop bewustzijn en besef werken. Ik kan de situatie helemaal meester zijn en me toch niet bij bewustzijn bevinden. Dat is helemaal niet abnormaal.

K.B./D.P.: Zou je kunnen stellen dat Matt A de kunstenaar is zoals we hem kennen en Matt B een premoderne kunstenaar, de kunstenaar als sjamaan?

M.M.: Geen van beide is kunstenaar per se. Mijn kunstenaarsbestaan maakt deel uit van hoe ik in elkaar steek. Ik ben een kunstenaar en ben er al zo lang een dat het een gedragspatroon is geworden.

K.B./D.P.: Daarnet stelde je dat de kunstenaar onder hypnose nooit op voorhand weet wat hij gaat doen. Dat is niet onmiddellijk de werkwijze van de moderne en vaak ook academische kunstenaar die steeds weet wat hij aan het doen is en de controle opeist.

M.M.: Dat klopt en dat is ook de reden waarom iemand als Lawrence Weiner zich niet kan vinden in mijn hypnoseperformances. Hij vertelde me op een gegeven moment dat hij nooit een glas zou willen drinken met *That Person*.

K.B./D.P.: Wat was zijn kritiek?

M.M.: Hij vindt dat *That Person* een verkeerd beeld ophangt van wat een kunstenaar is. Hij herkent er enkel het romantische idee van de kunstenaar als ziener in, het oude model van de kunstenaar als profeet en daar houdt hij niet van. Zijn visie op kunst is die van een conceptuele kunstenaar. Het mag duidelijk zijn dat ik dat anders zie.

K.B./D.P.: Is dit meningsverschil tussen jou en Lawrence Weiner misschien een generatieconflict?

M.M.: Ik ben uiteraard een kind van mijn tijd. Mijn vader was een modernist. Hij meende dat zijn abstracte schilderijen de werkelijkheid accurater konden weergeven dan de werkelijkheid die we waarnemen. Hij was ervan overtuigd dat de ware

realiteit onze perceptie overstijgt. Ik denk niet meer op die manier. Ik ben een postmoderne, postconceptuele kunstenaar. Ik zal steeds een afstand in acht nemen. Wanneer ik aan de slag ga met *That Person* diep ik een deel van mezelf op alsof het een *objet trouvé* is. Ik speel ermee op een Duchampiaanse manier. Voor iemand die vertrouwd is met mijn werk klinkt dit misschien vreemd. Het lijkt namelijk alsof ik helemaal in de ban ben van dat *objet trouvé*. Het is in de eerste plaats mijn bedoeling om het onbewuste te gebruiken, om het te verkennen en om na te gaan wat mijn pogingen om het weer te geven betekenen. Ik zoek contact met die buitenstaander die zich diep in mij bevindt. Ik laat die vreemdeling zien zoals ik een film zou laten zien. *That Person* heeft iets grappigs, de manier waarop hij praat en denkt is komisch. Hij zegt bijvoorbeeld, 'Ik zou graag werken ten dienste van Waarheid en Schoonheid. Liefde komt op de eerste plaats.' Een dergelijke uitspraak is zo mainstream dat het bijna pop wordt. Hij zou van Andy Warhol kunnen zijn. Ik laat *That Person* dus spreken als een *objet trouvé*.

K.B./D.P.: Wanneer je zegt dat je ermee speelt, bedoel je dan dat er toch een graad van reflectie is terwijl je in trance bent, een uiterst niveau van controle?

M.M.: Het is Matt A die ermee speelt, niet Matt B. Matt B weet zich geen raad. Hij bevindt zich in een psychotoneelstuk dat behoorlijk ver gaat. Wanneer ik in trance word gebracht, ben ik weg, helemaal verloren.

K.B./D.P.: Het lijkt nochtans alsof je je handelingen onder controle hebt tijdens de performances.

M.M.: Dat lijkt inderdaad zo. Soms komen er na afloop mensen op me af en zeggen, 'Je ging helemaal uit de bol en dan nam je plots dat kopje thee op zonder een druppel te morsen. Het was net alsof je je helemaal bewust was van het feit dat je

een kopje thee vasthield. Je hield het heel netjes in je handen. Hoe deed je dat?' Je moet weten dat het deel van het brein waarmee je een kop thee vasthoudt niet hetzelfde is als dat deel waarmee je neurotisch tript. We zijn geneigd te denken dat het of het ene deel of het andere is, maar de twee kunnen perfect naast elkaar bestaan. Op deze manier werkt het brein. Ik kan helemaal weg zijn en geen idee hebben van wat ik aan het doen ben en toch iets nieuws uitvinden.

K.B./D.P.: Vind je in trance nieuwe kunstwerken uit?

M.M.: Ik vind nooit volledige werken uit, maar ik houd altijd wel nieuwe elementen over aan een performance. Dat heeft te maken met de bijzondere verhouding van het bewuste en het onbewuste tijdens een hypnoseperformance. Ik weet nog dat ik een keer speeksel aan verf toevoegde en het al blazend op papier aanbracht om van die kleine, fijne lijntjes te maken. Dat was een nieuwe uitvinding. Ik heb er geen idee van waarom ik zulke fijne lijntjes wilde maken. Het idee dook op uit het niets en ik heb het sindsdien een keer of drie, vier toegepast. Zo'n uitvinding voegt iets toe aan mijn repertoire van handelingen. Dat is geen uitgebreid repertoire maar ik weet het te vertalen naar een alledaags niveau. Wanneer de hypnotiseur een handeling voorstelt, wordt dat de som van alle dingen die ik al heb gedaan. Als hij zegt dat ik een hond ben, dan ben ik niet zomaar een hond. Ik gedraag me als een hond die alles heeft gedaan wat ik al heb gedaan. Het is steeds een combinatie.

K.B./D.P.: Ben je je bewust van het materiaal dat je produceert in trance of besef je dat pas achteraf?

M.M.: Ik weet wat ik aan het doen ben.

K.B./D.P.: Toen we het daarnet hadden over de graad van reflectie zei je dat Matt B zich helemaal verliest in een trance, dat hij zich niet bewust lijkt van wat hij aan het doen is.

M.M.: Je kunt inderdaad discussiëren over de vraag in hoeverre ik echt weet wat ik aan het doen ben. Volgens mij is de hele kwestie van bewustzijn en reflectie voer voor discussie. Ik denk niet dat je helemaal bewust moet zijn om te kunnen reflecteren. Je kunt helemaal stoned zijn en dat heel goed beseffen. Voor mij is hypnose te vergelijken met het effect van drugs. Tot op een zeker niveau beseft ik wat er speelt in mijn trance. Ik weet dat er een publiek is. Ik weet dat ik niet volledig grip heb op wat ik aan het doen ben. Ik lijk wel op bezoek in mijn eigen geest. Ik zeg bijvoorbeeld tegen mezelf, 'Man, wat voer je nu weer uit? Waarom tier je de boel bij elkaar voor een krant? Dat is vreemd. Je weet best dat niemand je een krant zal komen brengen. Iedereen is doodsbang van je. Ook al houd je dit nog vijf minuten vol, niemand zal ook maar in de buurt komen.' Dat is de manier waarop ik reflecteer over mijn eigen handelingen.

K.B./D.P.: Als je in trance beseft wat je aan het doen bent, waarom vind je het dan nodig om alles te filmen?

M.M.: Om er achteraf naar te kijken, om het te bestuderen, om ervan te leren. Ik wil de performance kunnen zien zodat ik er afstand van kan nemen.

K.B./D.P.: Kan je ons vertellen wat je leert van *That Person*?

M.M.: Dat is een goede vraag. Ik bestudeer hoe hij de zaken aanpakt. Ik heb de behoefte alle stappen na te gaan en al zijn bewegingen thuis te brengen: het zingen, het dansen, de keren dat hij het woord 'fake' of 'happy' gebruikt. Ik gebruik de opnames om me in het materiaal te verdiepen. Het vertelt me ook iets over de aard van de psyche. De psyche is ontzettend ingewikkeld en hypnose toont me dat we er eigenlijk meer over weten dan we denken. We weten best veel over een heleboel dingen en ik ben ervan overtuigd dat we zelfs ons leven meer in handen hebben dan we denken. Dat is iets dat

That Person me heeft bijgebracht. Bij mijn performance in de Tate Modern had de hypnotiseur me onder hypnose gebracht toen ik nog een uur moest wachten voor ik op kon. Ik vertelde hem dat ik dacht dat ik een beestje was in mijn eigen schedel. Mijn schedel voelde gigantisch aan en ik kon er allerlei associaties van taal, plaats en mensen in gewaarworden. Er waren er miljoenen, allemaal in een lineair patroon en ik had alles onder controle. Ik kon van het ene verband naar het andere overgaan en inzichten verwerven in de gevolgen van elke handeling die we stellen. Ik was uiteraard onder hypnose maar ik denk dat we al fond allemaal zo in elkaar steken. We worden door de media opgelegd om in tegenstellingen te denken zoals zwart en wit, groot en klein, wij en de anderen. In realiteit reikt alles veel verder. We zijn in staat de dingen heel precies te beschouwen.

K.B./D.P.: Leer je ook iets over jezelf? Of verwerf je algemene inzichten in de psyche?

M.M.: Dat hangt ervan af of ik dat wil toelaten of niet. Als ik mezelf steeds loop te vertellen dat wat ik doe compleet verknipt is, dan heb ik er duidelijk niets bij te winnen. Tijdens de performance in de Tate zei ik dat de hele tijd, 'Niks te winnen. Niks te winnen. Niks te winnen.' Ik leer iets over mezelf maar niet op een therapeutische manier. Ik denk niet dat een psycholoog zo'n dingen zou zeggen.

3.

K.B./D.P.: Kan je ons iets meer vertellen over je allereerste performances onder hypnose?

M.M.: Mijn eerste performances onder hypnose vonden plaats in de Foundation of Art Resources. Ze gingen over leeftijd: drie maanden, vijf jaar, vijfentwintig jaar, vijfendertig jaar en vijfentachtig jaar. Ik was zelf nog maar een twintiger maar het was

de vijfendertigjarige die de overhand nam. Hij saboteerde de hele performance. Ik werd gefilmd en hij verwijderde de camera's. Hij deed alles om de directeur van het forum op stang te jagen. Hij probeerde zelf het publiek te overhalen om met hem samen te spannen tegen de man. Hij deed ontzettend zijn best om te pro- voceren, maar uiteraard had het allemaal niet veel effect. Hij was in trance dus er was niemand die hem serieus nam. Hij faalde en dat maakte hem woedend. Ik herinner me ook nog een performance in The Kitchen waar ik de vijfentachtigjarige opvoerde. Eigenlijk was hij geen vijfentachtig. Hij was tegelijk een kind en een oude man. Ik weet nog dat ik bij het opkomen aankondigde, 'Ik ben een man en een vrouw. Ik ben een kind. Ik ben een opa. Ik ben het allemaal.'

K.B./D.P.: Tijdens de eerste performances was je dus erg jong en later was je zowel jong als oud?

M.M.: Ja. Tijdens de laatste performance was ik vijf en vijfentachtig op hetzelfde moment.

K.B./D.P.: Hoeveel jaar zat er tussen de eerste en de laatste performance?

M.M.: Zo'n vijf jaar.

K.B./D.P.: Waarom besloot je voor iedere performance een nieuwe leeftijdscategorie te kiezen?

M.M.: Voor de inhoud. Ik wilde verschillende perspectieven verkennen. Waarom zou ik steeds een kind willen zijn? Dat leek me nogal saai. Ik wilde mijn eigen leeftijd overstijgen. Wanneer ik me een kind waande, putte ik uit mijn eigen voorbeelden en ervaringen. Werd ik een oude man, dan ging ik aan de slag met mijn fantasie en stelde ik me voor hoe het zou zijn om oud te zijn. De toeschouwers hadden echter vooral bewondering voor de manier waarop ik me het bewustzijn van een kind eigen wist te maken.

K.B./D.P.: Waarom?

M.M.: Wie zal het zeggen? Er zijn trouwens ook heel wat critici die me totaal genegeerd

hebben precies omdat ze mijn werk als infantiel beschouwen. Ze denken dat ik samenvat met het kind en dat het daarom niet de moeite loont mijn werk serieus te nemen.

K.B./D.P.: Kan je beschrijven wat er met je gebeurt als je uit zo'n trance komt?

M.M.: Het is net als wakker worden.

Wanneer de hypnotiseur me in trance brengt telt hij van tien tot een. Wanneer hij me terugbrengt, telt hij van een tot tien. Zo simpel is het. Hij zegt dan, 'Ik tel van een tot tien en op tien ben je helemaal wakker.' Dan telt hij en ik kom bij en voel me prima. Wanneer ik mijn ogen open, merk ik een groot verschil. Zelfs als ik niet kon geloven dat ik me in trance bevond, voel ik me onmiddellijk anders bij het ontwaken.

K.B./D.P.: Hoe ervaren je de performance nadien? Vraag je je soms af wat er met je is gebeurd?

M.M.: Wanneer ik weer bijkom, heb ik doorgaans een gevoel van hoe het was, maar ik kan het niet analyseren.

K.B./D.P.: Is het soms moeilijk om uit een trance te geraken?

M.M.: Dat is me een keer overkomen. Het was tijdens een performance voor een *one-person show* in The Kitchen. Het kan ook in het Institute of Contemporary Art in Boston geweest zijn, ik kan me niet precies herinneren waar het was. De hypnotiseur was overdonderd door de opkomst. Hij was dat niet gewoon en bracht me niet op de correcte manier terug. Het publiek was die dag bovendien nogal intimiderend. Er waren heel wat mensen die gewoon waren binnengewandeld en er geen idee van hadden wat ik aan het doen was. Ze wisten zelfs niet dat ik in trance was. Ze raakten erg geagiteerd. Ze spotten graffiti over mijn werk of schreven dat ze me haatten. Ze zeiden, 'Moeten wij hiervoor betalen? Ga naar huis!'

K.B./D.P.: Wat gebeurt er als je niet op de goede manier uit een trance wordt gehaald?

M.M.: Je raakt er helemaal door in de war. Je bent erg kwetsbaar. Je geest staat open voor elke gewaarwording. Ik weet nog dat ik me nog een hele tijd niet op mijn gemak heb gevoeld.

K.B./D.P.: Hoe ben je dan uiteindelijk uit de trance geraakt?

M.M.: Het heeft even geduurd. Na die laatste performance voelde ik me een hele maand erg down. Ik was helemaal niet gelukkig, maar dat mag ik misschien niet uitsluitend aan de performance toeschrijven. Er waren waarschijnlijk wel meer redenen. Ik weet dat ik me oprecht schaamde. Tot op vandaag voel ik me er onbehaaglijk bij. Er bestaat een opname van de performance, maar ik heb ze nooit willen bekijken. Als ik er zou naar kijken, zou ik me waarschijnlijk afvragen wat ik aan het doen was. Waarom vindt het publiek er niks aan? Waarom vinden ze het niet goed? Wat is het dat ze haten als ze me zien? Hoe komt het dat ik het er zo moeilijk mee heb?

K.B./D.P.: Wat is je relatie tot het publiek tijdens een performance? Besef je dat ze er zijn? Besteed je aandacht aan wat ze zeggen of doen?

M.M.: Wanneer ik er sta, zie ik het publiek niet. Het lijkt wel of ik doof en blind ben. Ik ben me wel vaag bewust van het publiek door de hitte en de *vibe* in de zaal, maar ik let niet op het publiek. Ik doe zelfs alles om mezelf ervan te weerhouden naar hen te kijken. Ik heb ook geen herinneringen aan hen. Vaak zie ik hen pas op de video van de performance achteraf. Toen ik in Genève optrad, zat Gary Hill blijkbaar in de zaal. Hij zei me achteraf dat hij me had willen bespringen 'om te kijken wat er zou zijn gebeurd'. Om eerlijk te zijn weet ik dat helemaal niet. Waarschijnlijk zou ik stilgevallen zijn en zou de hele performance geflopt zijn.

K.B./D.P.: Zijn de toeschouwers meer dan een objectieve massa waar je geen aandacht aan besteedt? Zijn ze belangrijk voor de performance?

M.M.: Ze zijn in elk geval niet onbelangrijk. Als dat het geval zou zijn, zou ik evengoed kunnen optreden zonder publiek. Ik doe mijn performances voor mensen die ze weten te appreciëren en in die zin maak ik contact met het publiek. Tijdens een van mijn performances in Lissabon vroeg de hypnotiseur me bewust te zijn van het publiek. Vreemd genoeg werd het hele stuk hierdoor een soort *mind-fuck*. Ik begon mezelf onder vuur te nemen omdat ik op de *bühne* stond. Er bestaat een transcriptie van de performance. Je kunt ze lezen, het gaat van 'You fucking shit. Asshole. You think you are so smart? This is shit, fake. You are a fuck, shit, fake.' En zo gaat het maar door en door. Toen ik ze voor het eerst las, kon ik het niet geloven. Mijn grootste angst voor wat mensen over me zouden kunnen denken werd hier werkelijkheid. Het is allemaal erg Freudiaans. Je spreidt je psychose tentoon voor die mensen tegen wie je je het liefst zou willen wapenen. Ik reikte ze mezelf aan op een dienblad en ze hadden geen idee wat ze met me moesten aanvangen. Hoe ga je er ook mee om? Het is erg moeilijk zo'n hypnoseperformance een label toe te kennen. Het is niet echt theater maar het is ook niet zomaar een performance. Het is bijna een publieke psychotherapie. Terwijl Chris Burden zichzelf laat neerknallen op scène, laat ik mezelf psychologisch neerschieten. Het is een spektakel waarin de geest wordt opengevouwen. Dat is ook de reden waarom ik niet houd van applaus aan het einde van een stuk. Ik heb liever dat het gewoon stopt, zonder applaus.

K.B./D.P.: Is er soms applaus?

M.M.: Niet altijd. Na mijn optreden in de Tate Modern was er bijna niemand die applaudiseerde. Dat beviel me wel. Ik had ze enorm op de zenuwen gewerkt, bedacht ik later. Toen ik na afloop op de cocktailparty toekwam en handen begon te schudden, bekeken de mensen me alsof ik een spook was. Ze vroegen me of ik me

wel goed voelde. De sfeer was erg gespannen. Wanneer het brede publiek een van mijn performances ziet, voelen ze zich gegeneerd. De eerste, intuïtieve respons van heel wat mensen is er waarschijnlijk een van aversie, van een ongemakkelijk voyeurisme. Mensen hebben het gevoel dat ik iets erg intiems aan het doen ben, iets dat ze niet zouden mogen zien. Ik zou even goed een eindje verderop aan het masturberen kunnen zijn of op de Bühne seks kunnen hebben met mijn vrouw. Het is dus maar normaal dat mensen in elkaar krimpen als ze naar mijn stukken komen kijken, maar na een tijdje geraken ze zelf een beetje in de ban van de trance. Je kunt het vergelijken met je betrokkenheid als je een theaterstuk volgt of naar een sportwedstrijd kijkt. Het moment dat je er helemaal in geraakt, verlies je jezelf en identificeer je je met wat er gebeurt. Het heeft te maken met een sterke empathische respons.

K.B./D.P.: Pols je achteraf bij het publiek naar hun mening over de performance?

M.M.: Nee, ik stap zelf nooit op mensen af om het over de performance te hebben. Uiteraard komen er altijd mensen op mij af en vertellen ze me wat ze ervan vonden. Daar heb ik geen probleem mee. Mensen hebben er behoefte aan om over mijn werk te praten, precies omdat ze het zo moeilijk kunnen plaatsen. Het grootste probleem met die performances is dat je ze niet echt goed of slecht kunt vinden. Wanneer ik in trance ben, geef ik de controle uit handen. Het publiek voelt dat ik niet volledig instaat voor wat ik doe. Het is net als dronken zijn. Je kunt een aardige dronkaard zijn of heel gemeen beginnen doen, maar wat je doet zal altijd worden beschouwd in het licht van je toestand. Mensen beschrijven mijn performances als saai of deprimerend of onderhoudend of grappig. Ze komen met een hele waaier adjectieven op de proppen maar ze zullen het er niet over hebben in termen van goede of slechte kunst.

K.B./D.P.: Onlangs was er een video-opname te zien in De Appel in Amsterdam. De film toonde je aan het ontbijt met de krant. Waarom besloot je de video van de performance te tonen?

M.M.: Ik beschouw de opnames als plastische werken. Ze zijn een deel van mijn oeuvre. Ze boeien me. Ik stel ze vaak tentoon. Ik ben nieuwsgierig naar de reacties van het publiek en naar de manier waarop zo'n film de sfeer in de zaal bepaalt. Ik wil weten wat mensen zien wanneer ze me in trance zien op film. Zoals ik al aangaf, tijdens een performance raakt het publiek zelf een beetje in trance. Met de video-opnames wil ik uitzoeken of en hoe het werk het publiek weet te raken.

K.B./D.P.: Hoe verhouden de video-opnames van de hypnoseperformances zich tot je andere werk?

M.M.: Die relatie kan je je voorstellen aan de hand van een van mijn *charts*. De hypnose-performance illustreert het subjectieve in mijn werk, de rode zone. Over het algemeen blijft die zone leeg in mijn diagrammen. De opnames van mezelf in trance zijn echter werken die ik in die rode zone kan plaatsen. Het gaat er niet zozeer om de video-opnames als objecten per se maar om de vraag hoe het object kan worden geïnterpreteerd. Centraal staat de waanzinnige dimensie van onze interpretatie wanneer we peilen naar de functie en betekenis van objecten. Het is dus een interpretatie van het ego en van krankzinnigheid. Het is een weergave van het subjectieve, de enige plaats in mijn werk waar ik werkelijk een pure relatie tot dat subject heb.

K.B./D.P.: Verkoop je veel video-opnames?

M.M.: Ik heb er een paar verkocht. Ze worden uitgebracht in een oplage van vijf of zes en ze kosten ongeveer drieduizend dollar per stuk. Wanneer ik er een verkoop, geef ik er soms een televisietoestel bij. Uiteindelijk denk ik dat mensen niet zozeer zo'n opname willen bezitten, ze willen er in de eerste plaats een zien.

K.B./D.P.: Je hypnoseperformances hebben steeds op veel bijval kunnen rekenen. Er komt altijd veel volk op af.

M.M.: Ik denk dat ik een erg goede performer ben in trance en mensen zijn benieuwd naar wat mijn werk te bieden heeft. Uiteraard is het sensationele aspect niet te onderschatten. Omdat een hypnotische trance wordt gezien als iets erg intiem hebben de performances wel iets van een circusact. Mensen komen erop af om de acrobaat door de hoepel te zien springen. Naar aanleiding van mijn werk word ik soms gevraagd op shows over geesten en het occulte. Hypnose heeft echter niks te maken met esoterie. Het is net door die verwarring dat mensen soms weigerachtig staan tegenover mijn werk. Misschien is dat wel de reden waarom Lawrence Weiner er niet van houdt. Maar sensatie is beslist een integraal deel van de performance.

K.B./D.P.: Maar waarom doe je het nu eigenlijk? Dat lijkt ons een relevante vraag. Waarom kies je ervoor dit soort kunst te maken?

M.M.: Het is leuk en interessant werk. Ik houd ervan, ik leer ervan bij, en ik heb het gevoel dat ik helemaal mijn eigen weg ga. Ik vind het zelf uitmuntende kunst.

K.B./D.P.: Tussen de jaren 1980 en 1990 heb je niet zoveel performances onder hypnose gedaan.

M.M.: In de jaren 1980 heb ik in het algemeen weinig opgetreden.

K.B./D.P.: Waarom de grote pauze?

M.M.: Hypnoseperformances eisen hun tol, zowel op fysiek als op mentaal vlak. Je krijgt er een terugslag van. Mijn relatie met Matt B is zo intens dat hij uiteindelijk met mijn geest begint te rotzooien. Hypnose kan lastig zijn en is niet zonder gevolgen. Er zijn nog veel andere redenen. Een heel praktische reden is dat ik in de jaren 1980 helemaal opgeslorpt werd door het maken van plastisch werk. De vroegste performances vloeiden voort uit een situatie

waarin ik me geen exposities kon veroorloven. In die tijd deden we allemaal performances omdat het niets kostte. De performansescène van de jaren 1970 was heel erg levendig. Toen ik de kans kreeg veel te exposeren was het niet meer nodig om performances te doen. Ik had mijn tentoonstellingen. Maar zoals ik al zei, ik denk dat die performances een prachtig corpus vormen.

K.B./D.P.: Het is nochtans moeilijk om aan de performances te refereren als kunstwerken omdat je er niet op dezelfde manier aan werkt als aan een beeldhouwwerk of aan een installatie, objecten die op een gegeven moment af zijn. Hoe zie je je hypnoseperformances in dit licht?

M.M.: Ze geven steeds de aanleiding tot iets concreets. Ik zie beelden, leg verbanden. Er komt muziek en dans uit voort. Het alledaagse leven van *That Person* vloeit eruit voort. Maar ze tonen ook een geschifte psychose, een krankzinnige, abnormale geest.

Transcriptie: Pamela Uyttendaele
Redactie in het Engels: Nina Oeghoede
Vertaling uit het Engels: Sarah Posman

Kunst en hypnose. Interview met Matt Mullican verscheen voor het eerst in *De Witte Raaf*, nr. 143, januari – februari 2010. De Engelse versie en de Duitse vertaling werden gepubliceerd in Koen Brams & Dirk Pültau, *Matt Mullican: Im Gespräch/ Conversations*, DuMont, Köln, 2011

Titel: Hier; daar, tegenover
Interview met Rémy Zaugg
Door: Koen Brams en Dirk Pültau
Project: Out of Storage



Voorwoord

Op dinsdag 2 juni 1993 had ik in Hotel Molendal (Arnhem) een interview met de Zwitserse kunstenaar Rémy Zaugg (°1943, Courgenay (CH); †2005 Basel (CH)), van wie het werk *Ici non* is opgenomen in *Out of Storage*. Het interview vond plaats naar aanleiding van Zauggs deelname aan *Sonsbeek 93*, waarvoor hij een werk in de openbare ruimte had geconcipieerd. Op de zijkant van de Nelson Mandelabrug werden de woorden ‘huizen, wind, de stroom, de verte, de utopie, Indonesië, boten, de zee, blauwe lucht’ in neon aangebracht – het werk was (en is nog steeds) niet alleen overdag maar ook ‘s nachts te zien.

In het interview wordt gefocust op Zauggs werken in de openbare ruimte. Naast zijn werken in Arnhem komen ook zijn voorstellen of ingrepen in Basel, Dijon en Münster aan bod. Zaugg is zich evenwel blijven uitzetten met de schilderkunst – *Ici non*, gerealiseerd tussen 1990 en 1995, is daarvan het ondubbelzinnige bewijs. Zauggs schilderkunst komt trouwens ook ter sprake in het interview, al was het maar omdat op die manier ook vragen over de private ruimte bij uitstek, het atelier, konden worden gesteld.

Zauggs werk heeft altijd een politieke lading – impliciet of zeer expliciet. ‘Hier niet’, *Ici non*, is bijvoorbeeld de uiterst cryptische formulering van een heel duidelijk standpunt – een weigering. In het werk voor *Sonsbeek 93* is het woord ‘Indonesië’ de index van Zauggs politieke engagement. ‘Indonesië’ verwijst niet alleen naar een van de mogelijke bestemmingen van de schepen die op de Rijn varen, maar ook naar het Nederlandse koloniale verleden.

In de catalogus van *Sonsbeek 93* schrijft Valerie Smith, de curator van de Arnhemse tentoonstelling, over Rémy Zaugg: “Hij is kritisch over alles en meteen

teleurgesteld als een gebrek aan professionalisme blijkt. Hij is hard en vaak intolerant voor anderen” (p. 12). Ik kan dit enkel bevestigen (al zou ik het niet op die negatieve maar op een waarderende manier formuleren). Na het interview dat geruime tijd in beslag nam, vroeg Zaugg me om hem die dag te vergezellen. Hij bracht me naar de Nelson Mandelabrug en hij sprak met de technici die het werk op de brug trachtten te realiseren en die met grote problemen geconfronteerd werden. Zaugg was zichtbaar ontevreden en trok naar de organisatoren om zijn beklag te doen. Vanop de Nelson Mandelabrug wees hij naar de John Frostbrug, waarop hij eveneens woorden wilde laten aanbrengen, namelijk *Hier, daar, tegenover*, in de vier talen van de landen die elkaar in de Tweede Wereldoorlog in Arnhem hadden bekampt: Nederlands, Engels, Pools en Duits. Hij maakte zich grote zorgen dat het werk nooit zou worden gerealiseerd – wat uiteindelijk ook gebleken is. Het was over twaalfen toen ik terug in mijn hotel belandde. Ik had kennis gemaakt met een bevlogen man, een scherpzinnige intellectueel en een koppige kunstenaar. Van die bevlogenheid, scherpzinnigheid en koppigheid doet ook het interview verslag. [K.B.]

Koen Brams: Uw artistieke ingrepen worden steeds voorafgegaan door een rigoureuze analyse van alle componenten van het probleem waarvoor u zich gesteld ziet. Omdat we in dit gesprek het vraagstuk van de openbare ruimte willen behandelen, zou ik je eerst willen vragen wat je daaronder verstaat?

Rémy Zaugg: In een negatieve bepaling valt de openbare ruimte samen met alles wat zich buiten het atelier bevindt. Maar uiteindelijk kan ook de openbare ruimte als een atelier, als zeer gesloten in plaats van open beschouwd worden. Ik kan de openbare ruimte ook privatiseren. De kapitalistische logica stuurt onverminderd aan op een verdere privatisering van de openbare ruimte. Men koopt een huis, een huizenblok, een volledige buurt... Maar stelt een kunstenaar de vraag niet op een andere wijze? Moet de openbare ruimte of de private ruimte wel gedefinieerd worden? De titel van mijn laatste boek, *Vom Bild zur Welt*, geeft reeds een aanwijzing dat een definitie niet noodzakelijk is. Het schilderij staat wel voor het private, maar richt zich ook naar de wereld, het gemeenschappelijke, wat ieder toebehoort. De overgang van het schilderij naar de wereld heeft vooral te maken met een verandering van houding. Als ik in de openbare ruimte opereer, moet ik met anderen overleg plegen, tracht ik met anderen tot een vergelijk te komen. Wanneer ik voor een schilderij plaatsneem, doe ik uitsluitend wat ik wil.

K.B.: Om het even waar dit schilderij zich bevindt?

R.Z.: In eerste instantie bevindt het zich niet om het even waar, maar in het atelier. Wanneer ik me voor een schilderij bevind, betrek ik een private ruimte.

K.B.: En als je voor een schilderij in een museum staat, eigen je je dan deze ruimte toe?

R.Z.: Een werk in een museum maakt reeds deel uit van de openbare ruimte. Op dat moment heeft de maatschappij beslist

om een werk aan de openbare ruimte te schenken. Het werk wordt gemeengoed. Als het schilderij zich nog in het atelier bevindt, is het van mij. Ik sta er alleen voor, ik kan het verbranden. Ik doe ermee wat ik wil.

K.B.: Op welke manier dringt de openbare ruimte zich in het atelier op, op welke manier oefent ze invloed uit?

R.Z.: Theoretisch is er geen invloed, maar in de mate waarin ik een sociaal ingesteld individu ben, beïnvloedt de wereld me.

Het atelier

K.B.: In *Vom Bild zur Welt* zeg je dat je je nog geregeld terugtrekt in het atelier.

R.Z.: Vanaf mijn twintigste concentreerde mijn creatieve arbeid zich in het atelier. Ik bestudeerde de schilderkunst. Maar ik wil me geen vijftig jaar met hetzelfde probleem bezighouden, temeer daar ik op een bepaalde manier de schilderkunst onder de knie heb. Wat moet ik dan nog uitrichten in het atelier? Doen alsof de schilderkunst me nog interesseert? Gedurende jaren heb ik me beziggehouden met het uitzoeken wat een koude en een warme toon is, met de schilderkunst van Cézanne. Nu we steeds maar ouder kunnen worden, en je op een bepaald moment een probleem bemeesterd hebt, moet je je bedrinken, je zelfmoorden, in plaats van je eindeloos te herhalen? Ik wil mijn kennis ten dienste stellen van een nieuw en nog complexer project: de stad. Bijvoorbeeld in het project voor *Sonsbeek* stel ik in de eerste plaats een urbanistisch probleem aan de orde. Zonder deze urbanistische dimensie zou ik er helemaal niet aan begonnen zijn.

K.B.: Als je in het atelier werkt, heb je dan de indruk dat je je isoleert?

R.Z.: Nogmaals, het is een metafoor. Wanneer ik over het atelier praat, heb ik het over de uiteenzetting van mezelf met mezelf. Ik kan me ook confronteren met mezelf als ik in de stad wandel. Ik heb lang

gedacht dat de kennis die ik verworven heb in het atelier en de kennis die ik ontwikkeld heb in de stad, identiek zijn, maar dat is niet het geval. Wat doet een artiest anders in een atelier dan zich met zichzelf uiteenzetten, in verhouding tot een object dat hij maakt, of in verhouding tot een doek dat hij schildert? Hoe zichzelf te onderwijzen? Door naar de televisie te kijken? In de wereld leert men zichzelf niet kennen, aan de universiteit al evenmin. In die zin voel ik me dikwijls alleen in de wereld en zeer ontmoedigd.

K.B.: In zeer veel van jouw projecten duikt het boek op. In *Documenta 7* presenteerde je een boek in een vitrine. Ook in *Skulptur Projekte Münster* heb je een boek getoond. Is het boek eveneens een metafoor voor deze terugtrekking uit de wereld? Het boek als een private ruimte, is dat de essentiële betekenis van het boek in jouw werk?

R.Z.: Het boek als een private ruimte die deel uitmaakt van de openbare ruimte. Het is overal aanwezig. Het is op x-aantal exemplaren beschikbaar. Het circuleert. Een private ruimte in de zin dat ik er op elk moment alleen een dialoog mee kan aangaan. Het zit in mijn broekzak, het is bij mij, ik kan me aan dit kleine volume overleveren, maar tegelijkertijd kan het zich overal elders in de wereld bevinden. Zoals een cinema-zaal, de zaal is openbaar, maar ook gesloten. Tegelijk is het donker, of nacht. Men zit dus alleen in zijn zetel, en toch is het een openbare ruimte. Het private en het publieke gaan onophoudelijk in elkaar over. Nu zitten we hier met zijn tweeën in deze ruimte, deze ruimte is openbaar geworden, of toch tenminste semi-openbaar, als je vertrekt, definieer ik deze ruimte terug als een private ruimte. De televisie, bijvoorbeeld, is dat geen openbare ruimte? Hij vernietigt misschien zelfs de private ruimte. Als het private vernietigd wordt, verliest het publieke alle betekenis. Als een van de twee noties ophoudt te bestaan, heeft de andere geen betekenis meer.

De stad: Arnhem

K.B.: In je tentoonstelling in Hamburg, maar ook in Arnhem, toon je werken binnen en buiten die met elkaar in relatie staan. De toeschouwer die het werk buiten bekijkt, wordt verplicht zijn visie op te schorten en in relatie te brengen met wat hij binnen ziet. Bevraag je met deze werken de voortdurende overgang van openbaar naar privaat en vice versa? En vereisen de tentoongestelde werken deze voortdurende overgang?

R.Z.: Neen, de werken kunnen in relatie tot elkaar maar ook apart bekeken worden. Voor *Sonsbeek* besloot ik een werk te maken op de John Frostbrug, op de Nelson Mandelabrug en een voorstel te doen voor de ruimte tussen beide bruggen. Als het donker wordt, heb ik gemerkt, dooft ook de betekenis van deze buurt uit. De ruimte tussen deze twee bruggen wordt niet benut, wordt integendeel een duistere, onbetekenende plek. De bewoners aan beide kanten van de Rijn hebben niets met elkaar te maken, staan niet met elkaar in verbinding. De brug krijgt enkel een technische functie toebedeeld, overbrugt niet echt, heeft geen culturele betekenis. De brug is enkel instrument: transport. Door beide bruggen middels woorden in neon met elkaar in relatie te brengen, open ik de ruimte tussen beide bruggen, dit niemandsland. Ik tracht enkel datgene te laten spreken dat er reeds is, ook de woorden op de bruggen vertellen enkel over wat reeds aanwezig is: de geschiedenis van Nederland (Indonesië), de stroom, de verte, boten, kortom elementen die er reeds zijn. Dat uiteindelijk slechts het werk op de John Frostbrug werd gerealiseerd, heeft te maken met financiële redenen. Het gehele project omvat twee bruggen en een urbanistische studie over dit deel van de stad Arnhem. Volgend jaar zou het werk op de tweede brug moeten gerealiseerd worden. Bij het

uitwerken van het project werd ik gevraagd om in een vlakbij gelegen galerie werken te tonen, een uitnodiging waar ik op in ging, omdat de relatie met het werk op de brug gelegd kan worden. Deze relatie markeert binnen en buiten, interieur en exterieur.

De stad: Basel

K.B.: In twee teksten analyseer je de notie van de grens of het kader. In de eerste tekst stel je kritische vragen bij de aanwezigheid van het kader rond een geschilderd doek, in de andere, een urbanistische studie van Basel, werk je de notie van de grens uit.

R.Z.: Als men spreekt over openbaar en privaat gaat men ervan uit dat er ergens een grens tussen beide bestaat. Maar deze grens is een illusie, deze grens verandert permanent. Vroeger ging men ervan uit dat er een grens was die het ene van het andere afbakent. Men ging er bijvoorbeeld ook van uit dat er binnen het kader zoiets als kunst bestaat en buiten het kader alles behalve kunst. Pollock onderzocht deze grens bijvoorbeeld en heeft het schilderij op zijn manier geopend. Ik wil dat het schilderij deel uitmaakt van de ruimte. Een werk zonder ruimte bestaat niet. Zonder raam, muren, bodem genereert het geen enkele betekenis. Het werk leeft ook van de context en de context leeft van het werk. Werk en context vormen een organisch geheel. Ik geloof niet meer in de notie van de grens. Het is een illusie die in het leven geroepen is om ons bestaan eenvoudiger te maken. In het geval van Basel heeft men met een slecht geweten – dat weet ik zeker omdat men tracht te verbergen wat men heeft uitgericht – een stad als een fort gebouwd. Basel, een stad met een internationale roeping, omgeven door twee landen, Duitsland en Frankrijk, is volledig op zichzelf teruggeplooid.

K.B.: Basel wil zich niet alleen beschermen tegen de buurlanden maar ook tegen interne krachten en elementen. Precies deze elementen, zoals kerkhoven (de dood) en psychiatrische instituten worden verbannen naar de grens, zij vormen de grens.

R.Z.: De elementen die hen schrik aanjagen schijnen te worden gebruikt om de buitenwacht de stuipen op het lijf te jagen. De krachten waarvoor men angst heeft, heeft men naar de rand, de grens geschoven. Als we de notie van de grens onderzoeken, kunnen we ons ook vragen stellen in een ander belangrijk debat, met name over het wezen van de kunst. Met die grote gouden kader heeft men de context voor het beeld in bescherming willen nemen. Als ik het kader verwijder, valt het schilderij dan samen met de gehele wereld?

K.B.: Welk proces breng je op gang met jouw urbanistische studie van Basel?

R.Z.: Ik hoop dat de mensen, de beleidsverantwoordelijken zich bewust worden van wat ze hebben aangericht. Vanaf het moment dat dat bewustzijn er is, kunnen oplossingen uitgewerkt worden. Vooraleer oplossingen aan te dragen, moet je eerst haarfijn analyseren hoe de situatie in elkaar zit, dat is altijd mijn methode geweest.

K.B.: Heb je al oplossingen voor Basel in petto?

R.Z.: De tekst over Basel die nu voor het eerst gepubliceerd werd, is slechts het eerste deel van een veel omvattender project dat ik uitwerk met twee architecten, Herzog en de Meuron. We hebben reeds voorstellen gedaan maar ze werden niet weerhouden, misschien omdat men de tekst nog niet gelezen had.

De stad: Dijon

K.B.: In een gesprek met Thomas Wulffen stel je: “Zowel het private als het openbare hebben geen vaste structuur, ze moeten integendeel steeds opnieuw weer uitgedacht worden”. Wat is de verantwoordelijkheid van de kunstenaar in dit permanente proces?

R.Z.: De kunstenaar dient een morele functie te bekleden. De kunstenaar moet een exemplarisch werk leveren; als hij daartoe niet in staat is, is hij immoreel. Iets exemplarisch bewerkstelligen, zonder toegevingen, alle gezichtspunten analyseren, wat zeer veel vergt, en geen toegevingen doen, risico's nemen. Een kunstenaar is een moedig mens.

K.B.: Xavier Douroux en Claude Patriat die meewerkten aan *Vom Bild zur Welt* vragen niet alleen dat de kunstenaar een morele positie zou innemen maar ook dat hij zou samenwerken met diegenen die een mandaat hebben gekregen om de openbare ruimte te transformeren. Zij roepen de kunstenaar op om samen te werken met politici.

R.Z.: Werken in de openbare ruimte betekent de krachten bundelen. Een kunstenaar die zich in de openbare ruimte begeeft, moet samenwerken met anderen, in de ware geest van de Renaissance. Alberti, Michelangelo, Leonardo da Vinci, deze kunstenaars werkten ook in de openbare ruimte. Dat waren niet alleen schilders, geen specialisten op een beperkt terrein, maar cultuurdragers. Dat is wat op dit moment ontbreekt: iemand die een algemeen beeld heeft.

K.B.: De kunstenaar moet aan de verlokking van de toegeving weerstaan maar wordt tegelijk opgeroepen om samen te werken, is dat niet om problemen vragen?

R.Z.: En conflicten, natuurlijk, er zijn heel wat conflicten. Bijvoorbeeld in Dijon. Men vraagt me voor een bijzonder specifiek probleem, de bouw van een nieuw

museum. Na enkele maanden geef ik te kennen dat eerst een ander probleem, van een grotere, met name urbanistische orde, om een oplossing vraagt. Een klassiek architect zou het museum neergepoot hebben, en niet eens begrepen hebben dat de stad met een ander, veel urgenter probleem worstelt. Ik heb met mijn opdrachtgevers gepraat, met de politici en hen overtuigd dat eerst een ander probleem aangepakt moest worden.

Het museum

K.B.: Je hebt heel wat teksten geschreven over de plaats van het kunstwerk in het museum. In deze teksten analyseer je situaties waarin het kunstwerk niet functioneert, en stel je concrete oplossingen voor opdat een onmiddellijk en ongestoord contact tussen kunstwerk en toeschouwer zou kunnen plaatsvinden. Je beschrijft alle elementen van de strikte en controleerbare context waarin het kunstwerk tot de toeschouwer kan spreken. Hoe kan een kunstwerk in de openbare ruimte, toch een weinig controleerbare context, functioneren?

R.Z.: Een in het atelier gemaakt kunstwerk dat men in de stad plaatst, kan niet functioneren. De stad is een chaos, er is zoveel lawaai, er zijn zoveel dingen. Het kunstwerk dat in een atelier gemaakt is, moet daar blijven, of in het museum opgesteld worden, dat is hetzelfde. Het werk dat ik nu realiseer voor Sonsbeek, wordt door de plek zelf gevraagd. Mijn werk onderwerpt zich aan wat reeds aanwezig is in de stad.

K.B.: De in het atelier gemaakte kunstwerken komen terecht in het museum, dat is een ruimte...

R.Z.: ...een gespecialiseerde ruimte, in het leven geroepen om alleen maar datgene te herbergen wat aan het atelier ontsproten is.

K.B.: Een museum is een openbare ruimte, maar je medeburgers kunnen deze plaats

vermijden en ervoor kiezen niet met kunstwerken om te gaan. Ten overstaan van werken in de openbare ruimte kan men niet kiezen er niet mee om te gaan.

R.Z.: Als ik sommige interventies van kunstenaars in de stad tegenkom, zeg ik bij mezelf, tiens, deze mensen hebben zich vergist, zij hebben geprobeerd de openbare ruimte te privatiseren.

K.B.: Je begrijpt deze interventies als privatiseringen?

R.Z.: Of als een egoïstische ingreep van iemand die zich inbeeldt dat de ruimte hem toebehoort. Ik beschouw deze interventies als overtoollig, als objecten die toegevoegd worden aan de chaos. Kan de toeschouwer zich uiteenzetten met het kunstwerk? Kan hij zich nog uiteenzetten met die chaos van objecten en bewegingen om hem heen. Misschien zou men moeten opteren voor kleine objecten in plaats van objecten die wel in het oog springen maar waarmee men zich niet kan uiteenzetten.

De stad: (Basel)

K.B.: Heb je nooit een werk in de openbare ruimte gezien dat werkt?

R.Z.: Toch wel, het werk van Tinguely in Basel, zijn eerste fontein. In eerste instantie omwille van zijn verhoudingen: niet te groot, niet te klein. Het staat in een rustig hoekje opgesteld, met er tegenover de Kunsthalle, vlakbij een restaurant, een park, een café onder bomen. Er zijn steeds mensen, de fontein beweegt. Er gaat iets absurds van uit dat een onmiddellijke metafoor is voor de stad. Eigenlijk praat deze fontein over de stad. Het beweegt, maar niet te spectaculair. In de winter groeit de fontein vol met ijs.

K.B.: Zijn er ook openluchtsculpturen die je niet begrijpt, maar die je om een of andere reden fascineren?

R.Z.: Nu beschrijf je een bepaald model van een sculptuur, dat me plausibel

voorkomt. Ik zou me zeer bescheiden objecten kunnen voorstellen, kleine dingen, in de stad achtergelaten. Geen kermis, geen monument, geen herdenkingsteken, een klein bescheiden ding, verspreid in de stad. Maar dan komen we dichtbij het private, in de schaduw van de stad. Voor ons is de stad steeds uitgebreid, iets dat zich opdringt, maar misschien kan het ook andersom.

K.B.: Oefent het kleine object zo'n aantrekkingskracht op je uit omdat het alle gewicht van de wereld lijkt te kunnen dragen, zoals je treffend getoond hebt in je inrichting van de Giacometti-tentoonstelling in Parijs?

R.Z.: Ja, de gehele wereld komt en vertrekt opnieuw, zoals in een eenvoudige ademhalingsbeweging.

K.B.: Je vindt het een aanfluiting dat kunstenaars zich willen opdringen aan de anderen.

R.Z.: Ook de stadstuinier wil zich opdringen aan de stad. Hij plant zijn bloemen om het even waar, hij houdt geen rekening met het geheel. Kijk om je heen. Overal zie je objecten en prullen, iedereen heeft zijn ding gedaan. Hier staat een bank, een andere heeft er een bushokje naast gezet, wat verder een teken dat een tramhalte aangeeft dat in het blauw geverfd is. Waarom? Omdat de administratie ooit beslist heeft dat al die tekens in het blauw moeten geverfd worden. Daar staan de parkeermeters, en een vuilbak. Iedereen heeft zijn klein dingetje toegevoegd, niemand heeft aan het geheel gedacht. Artistieke interventies in de openbare ruimte zijn vaak niet meer dan vervuiling, voortkomend uit het egoïsme van een kunstenaar die zich wil opdringen aan de openbare ruimte. Welke veranderingen betrachten deze werken in de openbare ruimte?

K.B.: Heb je een hypothese?

R.Z.: Neen, omdat ik daar nog nooit over gediscussieerd heb. Alvorens me daarover

uit te spreken, zou ik een studie moeten maken over deze logica en praten met de mensen. Mijn observaties beperken zich tot wat de stadsreiniger – die in de winter ook de sneeuw verwijdt – met sculpturen voorheeft. Wat doet een stadsreiniger met de bijeengeveegde sneeuw als hij een openbare sculptuur opmerkt? Hij veegt alle sneeuw tegen de sculptuur. Intuïtief voelt hij aan dat die plek verzadigd is, en dat men er nog wat aan kan toevoegen. Een beetje meer of minder, dat speelt geen rol. Waar zet men de bakken met zand, dat men in de winter gebruikt om op de sneeuw te strooien opdat men niet zou uitglijden? Steevast in de buurt van een telefooncel, bij gebrek aan een telefooncel dan maar vlakbij een sculptuur. Een sculptuur is een object als een ander. Objecten trekken objecten aan.

De galerie

K.B.: In de catalogus van de tentoonstelling in Mai 36 Galerie heb je werken gepresenteerd naast objecten.

R.Z.: De schilderijen waren in de wereld.

K.B.: Dichtbij objecten, dingen. Hebben de dingen de schilderijen aangezogen?

R.Z.: De schilderijen zijn zeer bescheiden. Ze wilden enkel het beeld actualiseren. Het was de fotograaf die ze daar gehangen heeft.

K.B.: Stel je de context in vraag door deze ingreep, door er schilderijen in op te hangen?

R.Z.: Dat is jouw interpretatie. In de zin dat ik de context toon, in de positieve zin van het woord, heb je gelijk. Ik stel de context tentoon. Het schilderij is minder zichtbaar dan de cactus bijvoorbeeld. De grens tussen het schilderij en de objecten, de grens is niet meer. Het schilderij dat altijd het centrum is geweest, op een sokkel werd geplaatst, moet bijna niets worden opdat wat normaal de periferie is, centrum

zou worden. Het schilderij is bescheiden in afmeting, alles wat het schilderij omgeeft, is groter, of meer gekleurd. Ik veeg de grens uit.

K.B.: Je hebt hetzelfde schilderij in 24 verschillende contexten geplaatst, op deze manier neemt het schilderij toch opnieuw een centrumfunctie waar?

R.Z.: Ook dat is een interpretatie. Het schilderij werd op verschillende plaatsen gefotografeerd om iets duidelijk te maken, de context fotograferen zonder schilderij had geen zin. Het schilderij actualiseert datgene wat het omgeeft, de wereld, maar niet noodzakelijk vanuit het feit dat het in het centrum staat.

K.B.: Je beschouwt het schilderij als een gebruiksvoorwerp, als een nuttig instrument?

R.Z.: Ja, een instrument zoals een hamer.

K.B.: Je roept je medeburgers op om jouw schilderijen te gebruiken, maar dat is natuurlijk ook maar een metafoor?

R.Z.: Nee, nee. Ze kunnen mijn schilderijen gebruiken om zich uiteen te zetten met zichzelf. Met behulp van een zeer door-dachte strategie, slaag ik erin de muren, de vensters te tonen. Worden muren en vensters geactualiseerd. Het buiten komt binnen, de wereld wordt 'verwerkelijkt'.

K.B.: En het bewustzijn van de kijker wordt geactualiseerd?

R.Z.: Inderdaad dat interesseert me het meest, het subject. De wereld bestaat maar doorheen het subject.

K.B.: Het schilderij is een instrument om het subject de wereld te tonen.

R.Z.: Voor ons wel, maar op een goede dag zal men er geen behoefte meer aan hebben.

K.B.: Wat is de toekomst van de sculptuur in de openbare ruimte?

R.Z.: Ik stel de vraag op een andere manier: welke bijdrage van de kunstenaar – naast zijn private praktijk in het atelier – kan de maatschappij, de stad ten nutte komen? Zopas las ik een artikel waarin

gesteld werd dat niet veel artiesten tegemoet komen aan de noden van de stad. Een jonge kunstenaar kan wellicht ook niet veel uitrichten in de stad omdat de stad te ingewikkeld in elkaar zit. Aangezien de wereld complex is, moet de kunst dat ook zijn. In de openbare ruimte werken, betekent dat men moet werken met een ingenieur, een jurist, een politicus. De kunstenaar die met al deze mensen kan werken en zijn inzichten kan doen gelden, zal toch al een zekere leeftijd hebben, een zekere ervaring, en een zekere cultuur. Als ik nuttige arbeid heb kunnen verrichten ten dienste van mijn medeburgers, zij het slechts met het maken van schilderijen, dan vind ik dat ik geslaagd ben, dat ik mijn tijd niet verprutst heb.

De stad: (Arnhem)

K.B.: Zelfs als je al de indruk hebt gehad nuttig te zijn geweest voor een stad, ben je er dan zeker van dat die bijdrage nuttig zal blijven, nemen we deze interventie in Arnhem, zal ze ooit haar nut verliezen?

R.Z.: Neen, integendeel, deze bijdrage is slechts een begin. Met een begin bedoel ik dat er werk moet gemaakt worden van de oprichting van gebouwen tussen de twee bruggen. Nu houdt de stad daar op, en heeft men geen zin om te gaan wandelen langs de Rijn, omdat deze aan de periferie van de stad ligt en men houdt niet van de periferie. Als de twee bruggen met elkaar in relatie worden gebracht en gebouwen opgericht worden, zal er tot 's avonds toe bijzonder veel volk verblijven op deze plek.

K.B.: Zou het je storen dat een project op een bepaald moment zijn nut zou verliezen?

R.Z.: Helemaal niet. Het is slechts een instrument. In ieder geval is het neon een zeer broos materiaal, een eenvoudig steentje kan dit project om zeep helpen. Het is geen brons. Met brons kan ik niet werken. Weet je waarom? Omdat brons

onmiddellijk in verband gebracht wordt met eeuwigheid. Als een project niet meer nuttig is, mag het verdwijnen.

K.B.: Met je weigering om brons te gebruiken, zeg je dat jouw projecten beperkt zijn in de tijd?

R.Z.: Het is ongelofelijk dat er nog steeds kunstenaars zijn die gebruik maken van brons en het soms nog beschilderen ook, alsof het hout of een goedkoop materiaal betrof. Ze willen aanspraak maken op eeuwigheid. Het stoort me helemaal niet dat men van sommige van mijn ingrepen niet eens weet dat ik ze bedacht heb. Wat me interesseert, is het bewustzijn, en niet objecten. In dit project in Arnhem bespreek ik de slag die zich hier vijftig jaar geleden voltrok. Drie woorden wil ik vertalen in vier talen, corresponderend met de vier landen die bij de slag betrokken waren, Polen, Nederland, Duitsland en Groot-Brittannië. De woorden: "hier; daar, tegenover". In de gemeenteraad van Arnhem hebben verschillende leden zich echter verzet tegen het feit dat deze woorden ook in het Duits zouden vertaald worden.

De stad: Münster

K.B.: In Münster heb je met bronzen sculpturen gewerkt, *Magd mit Ochs* en *Knecht mit Stier*, de werken van Karl H. Bernewitz. Je trof de werken uit de negentiende eeuw vlakbij het gemeentehuis in uiterst penibele omstandigheden aan. Op jouw aangeven kregen ze een plaats toegewezen waarin ze hun door jou geïnterpreteerde functie opnieuw konden opnemen...

R.Z.: Maar deze interventie is nog steeds niet voltooid. Onlangs ontving ik een brief van de burgemeester van Münster die me over mijn bijdrage en de ermee gepaard gaande problemen interpelleerde.

K.B.: Wat is de laatste ontwikkeling? Wat is er van de sculpturen geworden? Staan

ze nog steeds op de plaats waar jij ze in 1987 geplaatst hebt?

R.Z.: Ja, ze staan daar nog steeds. Op illegale wijze. De stad had me toelating gegeven om ze daar te plaatsen gedurende de tentoonstelling. Daarna moesten ze terug afgevoerd worden, maar ze staan er nog steeds.

K.B.: En men heeft jou nog steeds geen honorarium betaald voor deze bijdrage?

R.Z.: Neen. Momenteel bereid ik een publicatie voor die alleen maar over dit werk zal handelen, met een volledig overzicht van de geschiedenis van dit werk en met alle documenten.

K.B.: Je hebt de toenmalige functie van de werken van Bernewitz onderzocht en geïnterpreteerd. Je schreef deze werken toe dat ze de bezoeker van Münster onthaalden. Op basis van deze interpretatie heb je de werken op een plaats gezet waar ze deze functie min of meer terug opnamen. Uw bijdrage kon op grote instemming rekenen van de bevolking van Münster die bevestigd werd in haar nostalgische gevoelens. Waarom heb je deze interpretatie niet willen uitschakelen. Of wilde je met deze nostalgische gevoelens afrekenen door een honorarium te eisen indien de werken van Bernewitz op de door jou aangegeven plaats na de tentoonstelling bleven staan?

R.Z.: Ik heb alleszins een discussie in Münster, en ver buiten Münster, losgeweekt over de wijze waarop men met deze oude werken en mijn ingreep omging. En deze discussie woedt nog steeds in alle hevigheid verder. Onlangs werd ik uitgenodigd voor een solo-tentoonstelling in Münster. Tijdens de vernissage heb ik een redevoering gehouden die uitsluitend over mijn sculptuurproject handelde. De burgemeester heeft hier weet van gekregen en mij een brief gestuurd waarin hij stelde niet op de hoogte te zijn van deze geschiedenis.

K.B.: Wat zijn jouw plannen met de sculpturen?

R.Z.: Ik weet het niet, ik ben geen inwoner van Münster, ik kan alleen maar vaststellen dat de huidige oplossing verkeerd is.

K.B.: Wat is de beste oplossing voor de sculpturen?

R.Z.: Het gehele plein is afschuwelijk.

K.B.: Je wilt het gehele plein dus aanpakken?

R.Z.: Ik zou een voorstel kunnen uitwerken. In 1997 vindt een nieuwe editie van *Skulptur Projekte* in Münster plaats. Men heeft me gevraagd om een theoretische tekst te schrijven. Ik heb hen geantwoord dat ik zeer geïnteresseerd ben om een dergelijke studie te maken maar dat eerst het probleem van mijn vorige bijdrage moet geregeld worden. Als men dit eenvoudig probleem, de plaatsing van de sculpturen van von Benewitz, de inrichting van het plein en de juiste inschatting van mijn bijdrage niet kan oplossen, dan moet men ook niet aan een derde editie van *Skulptur Projekte* beginnen.

K.B.: Vind je het problematisch dat de sculpturen de tegenovergestelde betekenis genereren die u ermee beoogde?

R.Z.: Ze produceren een negatieve betekenis, ze zijn contraproductief, dat klopt. Maar de betekenis die ze nu produceren is alleszins waardiger dan op het moment dat ik ze aantrof.

K.B.: Misschien bekleedden de sculpturen een minderwaardige positie, maar misschien was de situatie veel helderder dan nu.

R.Z.: Münster is een zeer conservatieve stad, in die zin reflecteert de huidige plaatsing van de sculpturen perfect de context.

K.B.: De positie mag dan al de conservatieve instelling van de stad weergeven maar de confrontatie die je met jouw ingreep beoogde – de confrontatie van de inwoners van Münster met hun houding ten opzichte van sculpturen, ten opzichte van kunst, ten opzichte van hun stad – realiseer je niet met de huidige plaatsing van de sculpturen. Je moet de discussie blijven

voeden, zoals je onlangs hebt gedaan naar aanleiding van jouw tentoonstelling in Münster, hopen op een deblokkering van de situatie. Op deze manier komen we terug terecht in onze discussie over de toekomst van een project in de openbare ruimte. Je moet je projecten in de openbare ruimte steeds opnieuw evalueren?

R.Z.: Werken in de openbare ruimte houdt steeds een risico in, maar dit risico is de moeite waard. Op elk moment moet je de situatie terug uitvinden, evalueren, zoals je telkens alles opnieuw in vraag moet stellen als je in het atelier werkt.

K.B.: Onderzoek je je projecten in de openbare ruimte vaak opnieuw?

R.Z.: Niet zo vaak. Elk project staat ook op zich, heeft een eigen geschiedenis en een eigen logica. Ik bedien me niet van een truukje dat ik herhaal. Elk project heeft een specifiek proces en van geen enkel project kan ik stellen dat het proces reeds een eindpunt heeft bereikt. Nog geen enkel project is beëindigd.

Hier; daar, tegenover. Interview met Rémy Zaugg verscheen voor het eerst in De Witte Raaf, nr. 44, juli – augustus 1993

Titel: Publieke plaatsen
Interview met Vito Acconci
Door: Koen Brams en Dirk Pültau
Project: Out of Storage



Voorwoord

Op zaterdag 13 november 2010 hadden Koen Brams en ik een interview met Vito Acconci in Brooklyn, New York (USA), in opdracht van de Vlaamse Bouwmeester, uitgever van een cahier (het derde in een reeks) over publieke ruimte en restruimte. Het interview bestrijkt de hele carrière van Acconci, maar vanwege het thematische opzet van het cahier ligt de nadruk op de periode na 1988, het jaar waarin Acconci zich associeerde met twee architecten en Acconci Studio werd opgericht. De performances van de jonge Acconci komen slechts ter sprake in de mate waarin thema's als 'privaat' en 'publiek' aan bod worden gebracht, zoals in *Following Piece* (1969) en *Seed Bed* (1972). Ook worden enkele ruimtelijke werken van de vroege jaren 80 besproken waarin het motief van het huis geïntroduceerd wordt. Het grootste deel van het interview betreft de architectonische of urbanistische projecten van Acconci Studio.

Acconci Studio is een 'alternatief architectenbureau' dat (subversieve) ontwerpen voor de publieke ruimte realiseert en net als 'gewone' architectenbureaus aan competities deelneemt. Acconci Studio tracht open structuren te ontwerpen die zoveel mogelijk gebruiksvormen toelaten, en streeft naar een radicaal flexibele en plooibare architectuur. Het gesprek maakt evenwel duidelijk dat er vaak een pijnlijke kloof gaapt tussen die utopie en de door Acconci Studio gebouwde werkelijkheid. Het is bijna onmogelijk – zo geeft Acconci zelf aan – om architectuur te ontwerpen die zich in verregaande mate aanpast aan de noden van de gebruiker. Wellicht komen de interieurobjecten van Acconci Studio, die buiten het bestek van het interview vielen – en waarvan het in *Out of Storage* opgenomen *Adjustable Wall Bra* (1990–1991) een goed voorbeeld is – nog het

dichtst in de buurt van dat ideaal. De twee cups van *Adjustable Wall Bra* kunnen immers via een scharnier in verschillende standen worden gedraaid, ten opzichte van elkaar of ten opzichte van de muur, waarbij ze telkens andere gebruiksvormen oproepen en wisselende verhoudingen genereren ten opzichte van de ruimte, of tussen de mensen die in de cups plaatsnemen.

Toen de opnameapparatuur was afgezet, ontspan zich nog een pittige discussie tussen Acconci en co-interviewer Koen Brams over de mogelijkheden van het internet voor het scheppen van een ware openbaarheid. Daarbij botste het verlangen van Acconci om de zaken positief en hoopvol te bekijken op de nuchtere scepsis van mijn collega, die de Amerikaanse kunstenaar-architect bleef wijzen op de toenemende privatisering en commerciële exploitatie van het internet. [D.P.]

1. De stad als toneel van artistieke activiteit

Koen Brams/Dirk Pültau: Voordat we spreken over je werk in de openbare ruimte sinds het begin van de jaren tachtig, zouden we het graag hebben over een paar van je vroege werken die te maken hadden met ideeën over openbaar en/of privé. In *Following Piece* (1969), gemaakt voor een tentoonstelling getiteld *Street Works*, koos je 23 dagen lang dagelijks een willekeurige voorbijganger op straat uit en volgde die in de openbare ruimte totdat hij een privéruimte binnenging. Dat werk werd niet alleen in de openbare ruimte gemaakt, het thematiseerde ook de relatie tussen privé en openbaar.

Vito Acconci: Toch zou ik *Following Piece* geen werk in de openbare ruimte willen noemen.

K.B./D.P.: Waarom niet? Omdat niemand ervan af wist?

V.A.: In *Following Piece* was ik met andere dingen bezig. Voor mij was het een werk over beweging in de ruimte. Tot 1968 was ik schrijver. Ik was geïnteresseerd in het bewegen in de tijd en de ruimte van een pagina. Hoe ga je van de linker- naar de rechterkantlijn? Hoe ga je van de ene bladzijde naar de volgende? Na een tijdje wilde ik die ruimte uitbreiden en ik zag de uitnodiging voor *Street Works* als een mooie gelegenheid om de straat op te gaan. Dat was in de late jaren zestig, toen het omzeggens altijd ging om het 'oprekken'. Als je dichter was, wilde je de grenzen van de pagina aftasten. Kon je die strategie ook op iets anders toepassen?

K.B./D.P.: Je was uitgenodigd om een werk voor *Street Works* te maken. Was het belangrijk om te worden gevraagd?

V.A.: Ik denk dat dat altijd het geval is. Elk project in de openbare ruimte dat ik heb gemaakt, elk architectuurproject dat ik doe, komt ergens vandaan: een wedstrijd of iemand die me vraagt iets te maken.

De manier waarop ik het destijds – in 1969 – zag, was ook heel letterlijk: als de tentoonstelling 23 dagen duurde, zoals ze me hadden gezegd, wilde ik elke dag van die 23 dagen iets op straat doen.

K.B./D.P.: Waar brachten de mensen die je volgde je heen?

V.A.: Soms bracht iemand me naar een bioscoop of een restaurant. Als de persoon in kwestie in een auto stapte en ik snel genoeg een taxi vond, kon ik hem volgen. In feite wilde ik niet zelf over tijd en ruimte beslissen. Ik wilde geen eigen beslissingen nemen. Toen ik die methode eenmaal had ontwikkeld, maakte ik mezelf er als het ware ondergeschikt aan. In *Following Piece* was ik verwickeld in de tijd en de ruimte van iemand anders. Waar kan ik door anderen heengebracht worden? Ik was een ontvanger, geen agressor.

K.B./D.P.: Maar je volgde wel mensen. Zou je dat ook niet kunnen zien als een soort agressie?

V.A.: Nee, in de eerste plaats vond alles plaats in New York. Als het in een klein stadje was geweest, zou ik zeker een agressor van iemands ruimte zijn geweest. In New York merkte niemand wat ik aan het doen was, dus in zekere zin was het een volmaakte privé-activiteit die plaatsvond in de openbare ruimte.

K.B./D.P.: Jij werd ook gevolgd – door een fotograaf die de actie documenteerde. Is dat geen agressie?

V.A.: Die foto's waren volkomen nep. Ik heb geen foto's genomen tijdens...

K.B./D.P.: ...de documentatie is nep?!

V.A.: Inderdaad. Omdat ik iemand volgde, kon ik er niemand bij hebben. De foto's zijn later gemaakt. Ik ging gewoon de straat op en de fotograaf nam een foto van mij op het moment dat er iemand vóór me liep.

K.B./D.P.: Je zegt dat *Following Piece* geen werk in de openbare ruimte is... maar het werk kwam er wel op neer dat je grenzen trok tussen privé- en openbare ruimte.

V.A.: Dat is waar. Ik kon iemand volgen zolang hij naar de bioscoop ging, een trein nam of andere openbare ruimtes bezocht. Maar ik kon de persoon in kwestie niet volgen als hij of zij een privéruimte binnenging, zoals een huis of een appartement. Ik herinner me ook dat ik voorzichtig was. Ik volgde bijvoorbeeld liever geen vrouwen. Het lijkt er inderdaad op dat ik de grens tussen openbaar en privé aan het verkennen was, de scheiding tussen beide.

K.B./D.P.: Dacht je hierover destijds bewust na in termen van openbaar en privaat, of niet?

V.A.: Dat kan ik me niet precies herinneren. Misschien had het een zeker belang voor me. In de beschrijving van het werk gaf ik immers aan dat de activiteit gestaakt zou worden zodra de persoon in kwestie een privéruimte binnenging. Aangezien ik het woord 'privé' gebruikte, zal ik er allicht van uitgegaan zijn dat ik ook met een 'openbare' ruimte te maken had.

K.B./D.P.: Wanneer is die relatie tussen openbaar en privé werkelijk een thema geworden?

V.A.: Dat was veel later, al zijn er ook vroege werken waarin ik heb geprobeerd een vorm van openbare ruimte tot stand te brengen.

K.B./D.P.: Op welke werken doel je?

V.A.: Het is waarschijnlijk begonnen met een werk dat ik in het voorjaar van 1971 heb gemaakt op een verlaten pier in het centrum van New York – *Untitled Project for Pier 17* [27 maart – 24 april 1971]. Ik had een tentoonstelling in de John Gibson Gallery en er hing een aankondiging in de galerie dat ik elke nacht tussen 1 en 2 uur op die pier te vinden zou zijn, alleen. Als iemand naar de pier zou komen om me te ontmoeten, zou ik die persoon iets onthullen over mezelf dat nog niemand wist, en dat in principe tegen me gebruikt zou kunnen worden. Ik wilde iets doen in relatie tot iemand anders. Ik voelde de nood om tegenover een toeschouwer te staan. Het

was een poging om een soort openbare ruimte te scheppen, al was het 's nachts en op een plek die gevaarlijk kon zijn.

K.B./D.P.: In die zin ging het dus niet om een plek die je werkelijk 'openbaar' kunt noemen...

V.A.: Nee, dat klopt. Ik had het idee vermoedelijk aan films ontleend. In *films noirs* gebeuren dingen midden in de nacht. Ze gebeuren op plekken waar niemand komt.

K.B./D.P.: En wanneer werd de ruimte die je creëerde werkelijk openbaar, in de zin dat iedereen er toegang toe kreeg?

V.A.: In 1972 maakte ik een werk met de titel *Seedbed*. Daarin masturbeerde ik onder een schuin oplopende vloer in een galerie terwijl boven me bezoekers liepen. Ik gebruikte hun voetstappen voor seksuele fantasieën die mijn masturbatie aan de gang hielden. Maar het was nog steeds geen openbare ruimte. Het was een galerie-ruimte. Hetzelfde geldt voor de installaties die ik vanaf 1973 heb gemaakt. In 1976 maakte ik *Where Are We Now (Who Are We Anyway?)*. Er stond een lange tafel met aan weerszijden krukken. De tafel steunde op de vensterbank van de galerie, liep door naar buiten en werd een duikplank. Een opgehangen luidspreker, voortdurend klokgetik, mijn stem die zei: 'Nu we hier allemaal samen zijn, wat denk je ervan, Bob? Nu we zo ver mogelijk gegaan zijn, wat denk jij ervan, Barbara?' Wat me in dat werk beviel, was dat ik een manier had gevonden om een galerie of een museum te behandelen als een soort trefpunt voor een gemeenschap, als een *plaza*, een marktplein.

K.B./D.P.: In zekere zin zou je sommige van je installaties uit de tweede helft van de jaren zeventig kunnen beschouwen als oefeningen voor de openbare ruimte, maar binnen de beschermde omgeving van het museum of de galerie. Je behandelt de binnenruimte alsof het een buitenruimte was.

V.A.: Ja, maar ik dacht nog steeds dat ik mezelf voor de gek hield. Een galerie of

een museum wordt nooit een openbare ruimte in de ware zin van het woord.

2. Het huis als een werk in de openbare ruimte

K.B./D.P.: Een belangrijk moment voor jouw werk in de openbare ruimte is de verschijning van het huis. Het huis is het meest elementaire beeld van het leven in een ruimte. Het verschijnt voor het eerst in *Instant House* (1980). Een jaar later maak je *Community House* (1981) voor de Kunstverein in Keulen. In dat werk combineer je het idee van het huis met het idee van de gemeenschap. Waarom kreeg het huis zo'n centrale plaats in je werk?

V.A.: Ik realiseerde me dat ik het museum moest verlaten en in de openbare ruimte moest gaan werken. Dat leidde tot projecten waarmee ik als het ware 'oefende' in architectuur. Ik vond dat ik me moest bekwamen in werkterreinen die met de openbare ruimte te maken hadden – architectuur, landschapsarchitectuur, industriële vormgeving. Vóór dat allemaal gebeurde, heb ik *Instant House* en *Community House* gemaakt. In *Instant House* liggen vier panelen met Amerikaanse vlaggen op de vloer, met een schommel in het midden. Iemand gaat op de schommel zitten, de schommel daalt, de panelen komen omhoog en worden muren, er ontstaat een soort huis. In het huis zit de schommelaar, alleen tussen Amerikaanse muren, terwijl buiten de Sovjetvlag 'gehesen' wordt, voor de anderen. In *Community House* gebeurt iets gelijkaardigs. Het werk is zo opgebouwd dat, zodra iemand op een fiets rijdt, de muren wijken zodat iemand anders het huis kan betreden. Maar de gebruiker van het huis moet erop vertrouwen dat de anderen niet van de fiets stappen, anders loopt hij het risico in het huis opgesloten te raken. Mensen kunnen elkaar testen.

K.B./D.P.: Waarom wilde je dat je werken

interactief werden?

V.A.: Omdat ik me realiseerde dat ik niet geïnteresseerd was in toeschouwers. Ik was – en ik ben nog steeds – geïnteresseerd in gebruikers, deelnemers, bewoners. Kunst is visueel; ik wilde iets tastbaars. Dat is de reden dat mijn werk geleidelijk aan veranderde.

K.B./D.P.: Met *Bad Dream House* (1983) zette je het huis ondersteboven. Hoe ben je tot dat werk gekomen?

V.A.: In werken als *Instant House* en *Community House* sprak me vooral aan dat een huis of een gebouw er alleen was zolang een mens de activiteit gaande hield. Het beviel me dat ze een connectie hadden met een lichaam. Maar tegelijkertijd dacht ik: dit is niet de manier waarop een gebouw werkt. Een gebouw is iets waar mensen naar terug kunnen gaan. Ik vond het met andere woorden belangrijk iets te maken dat een zekere duurzaamheid had. *Bad Dream House* is gemaakt voor een groepstentoonstelling in MIT die *Visions of Paradise* heette en me aan het denken zette over wat voor werk ik wilde maken. Ik besepte dat ik architectuur wilde maken, maar ik was geen echte architect. Dat zou ik misschien nooit worden. En ik dacht... als een architect een droomhuis maakt, dan kan ik wellicht hooguit het tegendeel maken – ik kan een 'nare dromen'-huis maken, een nachtmerriehuis. Als ik het huis ondersteboven zet, krijgt het andere functies. Ik wilde niet van de functies af, ik vroeg me alleen af wat er zou gebeuren als ik het ondersteboven zette.

K.B./D.P.: *Bad Dream House* was bedoeld als een werk voor de openbare ruimte. Is het niet ironisch dat je loopbaan als kunstenaar die in de openbare ruimte werkt, begint met het ontwerp van een huis? Het huis is immers het symbool bij uitstek van de privéruimte.

V.A.: Ik ben begonnen met privacy en ik heb die privacy doorbroken. Het huis is privé en ik dacht dat het, door het onder-

steboven te zetten, misschien toegankelijker voor anderen zou worden. De enige manier waarop nieuwe ideeën ontstaan is door bestaande conventionele opvattingen te verwringen en te verdraaien. Op die manier zijn omgekeerde huizen zoals *Bad Dream House* tot stand gekomen. Ik had al een aantal jaren werk gemaakt dat uitging van mijzelf als persoon. Ik denk dat ik nooit vanuit mijzelf als persoon tot werk in de openbare ruimte had kunnen komen. Ik heb alles heel geleidelijk gedaan. Dat was de enige manier waarop ik het kon: persoonlijk tot een soort privéruimte rondom mijn persoon komen, die ruimte vervolgens ondersteboven zetten en openbaar maken. Misschien is de manier waarop ik tot nieuwe dingen kom altijd te geleidelijk geweest, maar ik moest altijd zien wat er mis was met het ene, voordat ik verder kon gaan met het andere.

K.B./D.P.: Hoe heb je werken als *Bad Dream House* in de praktijk gerealiseerd?

V.A.: Die zijn door anderen voor mij gebouwd, maar het waren allemaal Acconci-werken. Het is een gebruikelijke gang van zaken in de kunst – de kunstenaar wordt geacht de ideeën te leveren en anderen realiseren die. Ik wilde aanvankelijk niet toegeven dat die anderen niet alleen maar dingen voor me bouwden. Ik wilde niet toegeven dat ik ook ideeën aan hen ontleende. Uiteindelijk besepte ik: het bestaan van die mensen maakt mijn werken mogelijk, dus moet ik met hen samenwerken. Maar dat inzicht kwam pas in 1988.

K.B./D.P.: Wat is er in 1988 gebeurd?

V.A.: Ik had dat jaar een tentoonstelling in het MOMA. Ik had daarvoor de titel *Public Places* bedacht, en dat bleek een heel dramatische beslissing te zijn. Er hing een groot spandoek met 'Vito Acconci Public Places'. Ken je het essay van Jean-Paul Sartre over Jean Genet? Sartre schrijft dat Genet als kind door iemand werd betrap op het stelen van een brood en, volgens

Genet, door die persoon een dief werd genoemd. Sartre beweert dat Genet toen dacht: 'Nu ik een dief ben genoemd, moet ik ook een dief worden. Ik moet beantwoorden aan de definitie die me is gegeven.' En dat is precies wat er gebeurde toen ik naar dat spandoek voor het MOMA keek. Ik had het gevoel dat ik niet meer terug kon. Op dat moment besloot ik om met Acconci Studio te beginnen. Maar natuurlijk was dat niet de enige reden. Ik was er ook van overtuigd dat ik met een studio moest beginnen als ik iets 'openbaars' wilde doen.

K.B./D.P.: Zou je daar meer over kunnen vertellen?

V.A.: Wanneer je werkelijk iets in de openbare ruimte wilt doen, kan dat niet door één iemand worden gedaan. Ik was daar heilig van overtuigd en ik beriep me daarbij op sommige Engelstalige uitdrukkingen, bijvoorbeeld 'Degene die leeft door het zwaard, sterft door het zwaard'. Wanneer iets privé begint, eindigt het privé. Een openbare ruimte kan alleen ontstaan uit een kleinschalige versie van het publiek: een groepje dat samen discussieert, argumenteert, ruzie maakt... Daarom begint werk rond de openbare ruimte altijd met een aantal mensen. In 1988 begon het met maar één persoon, maar al gauw waren er twee mensen plus mijzelf, of zelfs drie. Het begin van openbaarheid leek mij het getal drie. Eén is privé, solo; twee is een paar, een spiegelbeeld; bij de derde begint een discussie, en als er een discussie ontstaat, ontstaat er openbaarheid. Vanaf 1988 zijn alle werken gesig-neerd met 'Acconci Studio'.

K.B./D.P.: Hoe vond je het om in de Studio te werken?

V.A.: Voor mij was het een bevrijding. Het was een heel nieuwe manier van werken, omdat ik zo gewend was in mijn eentje te opereren.

K.B./D.P.: De Studio kreeg direct heel veel opdrachten.

V.A.: Ik geloof niet dat die zichzelf geneerden, ze kwamen allemaal van anderen. Bij al die opdrachten werd ons gevraagd een project in de openbare ruimte te maken, waarschijnlijk geen architectonisch project. Wij probeerden er architectuur van te maken.

K.B./D.P.: Je zou het een heel geslaagde start van de Studio kunnen noemen.

V.A.: Ja, maar geen van die projecten is destijds gebouwd.

3. De stad als toneel van architectonische projecten

K.B./D.P.: In veel van je latere projecten zet je conventies op hun kop door de grenzen te doorbreken die die conventies in stand houden. Je vermengt bijvoorbeeld graag binnen en buiten. Een voorbeeld daarvan is Walkways dat door de Studio werd gemaakt in het Midwest Convention Center in Milwaukee (1996–1998), waar het trottoir van buitenaf door de muur naar binnen drong, terwijl de vloer van het gebouw in tegengestelde richting door de muur liep. Je lijkt de tegenstelling tussen binnen en buiten te willen opheffen. Waarom ben je daar zo mee bezig?

V.A.: De binnenruimte was in dit geval geen privéruimte. *Walkways* werd binnen en buiten een congrescentrum gemaakt. Maar ik ben van het gegeven uitgegaan dat je een soort gesloten systeem krijgt wanneer ruimtes één geheel vormen, wanneer wat dan ook één geheel vormt. Daarom hebben we zo sterk de neiging om in elk project dat we doen openbaar en privé, binnen en buiten te vermengen. In onze voorstellen voor een skateboardpark voor San Juan in Puerto Rico hebben we bijvoorbeeld geprobeerd plekken te creëren waar skateboarders en voetgangers naast elkaar bewegen. We bieden veel verschillende mogelijkheden. We willen skaters binnenhalen, maar we willen

de skaters niet onderbrengen in een skatepark dat geïsoleerd ligt van de rest van het park. Voor mij is dat de enige manier om de ander te introduceren. Precies door dat andere te introduceren, kan een gesloten systeem weer tot leven komen. Ik ben ervan overtuigd dat gesloten systemen ten dode opgeschreven zijn.

K.B./D.P.: Gewoonlijk is de ruimte rond gebouwen als het congrescentrum in Milwaukee niemandsland. Ging Walkways ook over het doorbreken van de grens tussen het niemandsland buiten en de gereguleerde ruimte binnen het gebouw?

V.A.: Het was eigenlijk geen niemandsland. Het was een straat in een stad. Het fantastische van straten in steden is dat er – vaker dan in binnenruimtes – kruispunten zijn. Zodra er een kruising is, is er een keuze. Dan kun je een van de vier richtingen inslaan.

K.B./D.P.: Het Milwaukee-project is ook een voorbeeld van het steeds terugkerende thema van de onderlinge verwisseling tussen vloer en zoldering. In dit project vouwen het plaveisel van de straat en de vloer van het gebouw zich aan de andere kant van het gebouw samen om banken met een dak erboven te vormen – in die zin wordt de grond de zoldering. Waarom wil je dat de grond een zoldering wordt?

V.A.: Als een vloer een zoldering kan worden en andersom, dan gaat het dus niet om een doos of een container. Ik hoop dat er, als het één het ander kan worden, een meer fluïde ruimte ontstaat die meer mensen de kans geeft te doen wat ze willen in plaats van zich gevangen te voelen in een ruimte waarin je weet wat boven en beneden is. Wanneer je voor jezelf opnieuw kunt bepalen wat boven en wat beneden is, kun je wellicht uit die gesloten ruimte ontsnappen.

K.B./D.P.: Een ander opvallend aspect van het Milwaukee-project is dat je – letterlijk – werkt op de grens. Het bespelen van de begrenzing van bestaande constructies duikt steeds weer op in je werk.

V.A.: Zeker. De eerste opdrachten die we kregen voor werk in de openbare ruimte waren niet zozeer architectonische projecten als wel zogenaamde projecten voor kunst in de openbare ruimte. Ik dacht dat dat misschien een voordeel had. Ik dacht om te beginnen dat het een voordeel zou zijn dat je niet over het budget van architecten beschikt. Ons budget was veel lager. Projecten voor kunst in de openbare ruimte bestaan bij de gratie van de 1%-regel voor kunst bij openbare bouwprojecten. Je opereert eigenlijk in de marge. De mensen besteden vermoedelijk niet zoveel aandacht aan jou als aan het belangrijkste deel van de ruimte, het architectonische deel. Dus kun je misschien iets binnen-smokkelen vanaf de zijlijn. Dat geloofde ik graag in het begin – later begon ik te denken dat die 1%-regel voor kunst in feite niets anders betekent dan dat de kunst 1% van de architectuur waard is...

K.B./D.P.: Als je werk zich in de marge bevindt, dan betekent dit dat je ervan uitgaat dat het publiek aandacht heeft voor de marge.

V.A.: Ja, maar mensen lijken, als ze van binnen naar buiten of van buiten naar binnen gaan, altijd dat punt tegen te komen waar ze in elk geval die grens overschrijden. Of is die grens een restant? Je kunt op verschillende manieren denken over grenzen.

K.B./D.P.: Vaak wordt Acconci Studio gevraagd iets te doen met een restruimte. Niet met het belangrijkste of centrale deel van de openbare ruimte.

V.A.: Meestal wordt ons gevraagd iets te doen met een ruimte waarvoor niemand ooit een plan heeft gemaakt.

K.B./D.P.: Vind je dat geen probleem? Wat is je strategie wanneer je wordt benaderd met een verzoek iets te doen met zo'n restruimte?

V.A.: Ik geloof niet dat iemand dat vraagt. Het blijkt gewoon dat er een ruimte overblijft. Wij, en misschien anderen,

worden gevraagd iets te doen met die ruimte omdat niemand er een plan voor heeft.

K.B./D.P.: We zullen de vraag anders stellen: wanneer je aanvoelt dat je een ruimte toegewezen krijgt omdat het een restruimte is, hoe reageer je dan?

V.A.: Soms vragen we ons af: kunnen we van deze restruimte een plein maken? Maar ik weet niet of de drijfveer moet zijn om van een overgebleven ruimte een minder overgebleven, een meer centrale ruimte te maken. Door iets te omschrijven als overgebleven ruimte, is het als ruimte misschien te zeer bepaald. Volgens mij moeten mensen hun eigen rest- of onderruimtes vinden. Maar kunnen jullie aangeven of jullie specifieke projecten voor ogen hebben die we voor restruimtes hebben gemaakt? Kunnen jullie een voorbeeld geven?

K.B./D.P.: Bijvoorbeeld het niet gerealiseerde project *Circles in the Square* (1998), dat de Studio gemaakt heeft voor de Marienhof in München. Het was een project voor een plein dat tegelijkertijd een restruimte was. De Marienhof is een toevallig plein, met slechts een paar gebouwen aan de rand. De opdracht was een structuur te ontwerpen voor activiteiten op het plein en mensen redenen te geven om daar te zijn. Als je die omschrijving hoort, begin je je af te vragen waarom iemand op zo'n dode plek iets zou willen doen.

V.A.: ...helemaal niets doen? Menen jullie dat? Als ik die houding zou aannemen, dan weet ik het niet meer.

K.B./D.P.: Bovendien is dat plein in München een herinnering aan de oorlog – die wijk is gebombardeerd – en is het misschien belangrijker het als een soort gedenkteken te handhaven in plaats van te proberen een dode plek nieuw leven in te blazen. Waarom liet je ze niet zoals ze was?

V.A.: Misschien ben ik het soort naïeve optimisme toegedaan dat impliceert dat

elke plek een nieuw leven kan krijgen als je de richtingen verandert. Als een plek als het ware ongebroken is, vraag ik me af of we die kunnen breken. Misschien is het omdat veel van onze projecten beginnen bij taal. Mijn manier van denken verloopt in feite via woorden. Ik ben daar niet trots op. Volgens mij zijn er ook andere manieren. Ik denk nu waarschijnlijk ruimtelijk, maar ik doe dat door middel van woorden. Woorden zijn vermoedelijk een tweede natuur voor me. Bij het project voor de Marienhof is het ook zo gegaan. We zagen een zogenaamd vierkant plein en vroegen ons af of we cirkels in het vierkant konden maken. Als we eenmaal cirkels in het vierkant hadden, zouden er misschien luchtballonnen, capsules in het vierkant kunnen komen. Omdat er een metro onder liep, moesten een paar van die luchtballonnen functioneel van aard zijn, ze konden fungeren als ingangen voor de metro. We dachten ook aan tuinachtige ruimtes, zwembadruimtes...

K.B./D.P.: Het project voor de Marienhof is een voorbeeld van wat we een positieve utopie zouden kunnen noemen. Veelal blijkt uit de ontwerpen van de Studio een positieve instelling en in veel gevallen ook een utopische.

V.A.: In veel van ons werk zit een soort utopische intentie, maar ik geloof niet dat je die ooit moet realiseren. Die utopische intentie kan je wel de wens ingeven iets te doen, maar als je daar werkelijk gehoor aan geeft, zou het resultaat totalitair zijn. In andere projecten is dat verlangen minder sterk dan in dat voor de Marienhof.

K.B./D.P.: In feite deed je het tegengestelde van het laten van de plek zoals die was. Je stelde in plaats daarvan voor om een complete, autonome eenheid te bouwen die een stad op zich zou zijn.

V.A.: Ik herinner me een commentaar waarin werd gezegd dat ons voorstel een verkeerde interpretatie van het Europese plein was. In feite hadden we een soort

winkelcentrum als model gebruikt. Er waren dan wel geen warenhuizen, maar die waren opgebroken in die kleinere eenheden. Betekent dat dat ik geïnteresseerd ben in winkelcentra? Wellicht kunnen we het winkelcentrum gebruiken als een model voor iets anders. Misschien moeten er niet alleen winkels in zijn.

K.B./D.P.: Je koos er welbewust voor de Marienhof niet als plein te behandelen.

V.A.: Ik vond dat een plein niet de plek is om nieuwe mogelijkheden te creëren. Misschien had het plein in de renaissance een functie. Misschien was een plein vroeger een plek waar mensen samenkamen om elkaar te ontmoeten. In Europa is het plein die functie kwijtgeraakt en in Amerika heeft het die waarschijnlijk nooit gehad. Volgens mij functioneert een plein tegenwoordig als een plek waar een groot aantal mensen kan worden samengebracht en een bewakingssysteem kan worden ingezet zodat de stad weet waar haar burgers zijn en wat er gebeurt. Het probleem van het openbare plein is misschien dat het te groot is. Om publieke activiteit te genereren heb je een leider nodig, en dat betekent weer dat er geen mogelijkheid bestaat voor mensen om zichzelf te organiseren. Ik vind steeds meer dat de openbare ruimte niet het formaat van een plein moet hebben. Volgens mij gaat de nieuwe openbare ruimte meer over de straten van de stad en misschien zelfs over de stegen van de stad. Natuurlijk heeft een nieuwe openbare ruimte veel te maken met mobiele telefoons, met alle soorten apparaten voor communicatie.

K.B./D.P.: Wat bedoel je daarmee?

V.A.: Als er een nieuwe openbare ruimte kan bestaan, dan is die volgens mij in clusters ingedeeld. In de ene cluster bevinden zich misschien 3 tot 5 mensen, in de volgende 5 tot 7 mensen, in de derde 9 tot 12. De mogelijkheid bestaat dat geen enkel individu toestemming nodig heeft om te praten. Misschien beginnen ze

samen te praten. Die clusters veranderen waarschijnlijk voortdurend. Er kan een soort zelforganisatie en publieke actie plaatsvinden, maar alleen als die uitgaat van kleine groepen.

K.B./D.P.: Wil je zeggen dat Acconci Studio dat probeert te ontwerpen?

V.A.: De Marienhof is een vroeg voorbeeld van ons denken in clusters. We willen, bij voorkeur op één plek, verschillende mogelijkheden bijeenbrengen voor wat kleine groepen mensen kunnen doen. De laatste tijd proberen we dat uit te breiden. We hebben zo'n nieuw model voor de Plaza Italia van Santiago in Chili voorgesteld. Vier architecten – Bernard Tschumi, Diller, Scofidio & Renfro, Lot-ek en Acconci Studio – hebben de opdracht gekregen om zich te buigen over de vraag of met dat karakteristieke plein in Santiago iets gedaan kon worden. In ons voorstel focussen we in de eerste plaats op de ruimte onder de grond, niet boven de grond. Als je naar beneden gaat, ga je van de ene capsule-achtige ruimte naar de andere. Met capsule bedoel ik een besloten ruimte waarin door een omheining een aantal mensen 'hier' en anderen 'daar' zijn.

K.B./D.P.: Maar is het werkelijk mogelijk dat soort vrijheid te 'ontwerpen'? Tenslotte ben je toch iets aan het bouwen, wat onvermijdelijk betekent dat je mensen in een bepaalde richting stuurt.

V.A.: Ja, ik denk niet dat het voldoende is mensen meerdere keuzemogelijkheden te bieden, want dat zou veel weghebben van de vrijheid van de supermarkt. Je laat hen kiezen, maar je hebt de keuzemogelijkheden van tevoren bepaald. Wanneer je dingen ontwerpt, ontwerp je wat mensen doen. Het is niet eenvoudig om de verborgen vooronderstellingen die in architectuur bestaan te ondermijnen. Eigenlijk is alle architectuur in wezen problematisch.

K.B./D.P.: Hoe bedoel je?

V.A.: Het probleem met architectuur is dit: architectuur mag worden gebouwd omdat

ze aan de kant staat van de autoriteiten die toestemming geven voor het bouwen. En ik weet niet of je ooit op een slinkse manier architectuur kunt maken die de machts-cultuur ter discussie stelt of zelfs ondergraaft, omdat alleen de machthebbers het gezag en het geld hebben om architectuur te bouwen.

K.B./D.P.: Is dat een probleem dat specifiek is voor architectuur? Zouden we dat bijvoorbeeld niet ook over kleren kunnen zeggen? Het ontwerpen van kleding en het vormgeven van de openbare ruimte zijn tegenwoordig beide een sociale handeling geworden die ook met sociale controle gepaard gaat. Architectuur en kleding vallen wellicht onder dezelfde noemer – ze worden bepaald door de heersende klasse.

V.A.: Maar kleding is door de drager heel gemakkelijk te ondermijnen. Japanse schoolmeisjes moeten sokken dragen. Maar ze kunnen ze uittrekken, ze om hun hals hangen of op hun hoofd zetten. Mensen kunnen een manier verzinnen om te ondermijnen wat ze willen ondermijnen als ze dat wensen. Tegelijkertijd kunnen ze hun eigen klasse van ondermijners vormen, en als dat een heel classificatiesysteem wordt, levert dat op zich weer een winkelcentrum op...

K.B./D.P.: Kan architectuur ondermijnd worden? Is dat mogelijk?

V.A.: Het is niet zo eenvoudig om architectuur te ondermijnen. Je kunt je eigen gordijnen voor het raam hangen... Maar voor de individuele gebruiker van een gebouw is het moeilijk de architectuur van dat gebouw te ondermijnen.

K.B./D.P.: Dus de vraag blijft: hoe ga je om met het feit dat de geste om iets te construeren altijd min of meer 'autoritair' is? Hoe probeer je meer te doen dan het construeren van verschillende mogelijkheden?

V.A.: Volgens mij kom je dan bij de ultieme architectuur uit... Stel je voor dat je een kamer binnenkomt en er is helemaal niets.

Je bent moe, je leunt tegen de muur. Nu je tegen de muur leunt, begint die te wijken en je krijgt iets dat op een zitplaats lijkt. Maar dan ben je niet meer moe, dus je staat op. Iemand anders die binnenkomt, heeft misschien andere wensen... Waarschijnlijk zal het niet een uitsluitend fysieke ruimte zijn, eerder een mengsel van fysieke en virtuele ruimte.

K.B./D.P.: Werkt de Studio daar op dit moment aan? Kan je een voorbeeld geven van een project dat in de buurt van dat idee komt?

V.A.: We zijn nu bezig met een project in Indianapolis: *Swarm Street*. De locatie is een passage, een tunnel naar een gebouw. De tunnel zelf moet een volume van kleuren worden die er op verschillende uren van de dag anders uitzien. Als je door de tunnel loopt of fietst is er rondom je een soort rastersysteem dat duizenden LED-lampen bevat. Er zijn lichten in het plaveisel, dus als je er lopend of fietsend doorheen gaat, activeer je sensoren die ervoor zorgen dat de lichten rondom je aangaan. Boven en onder je volgen die lichten je. Wanneer iemand anders je nadert of passeert, zal die ook lichten activeren. Dus beiden zijn als het ware omgeven door een zwerm vuurvliegjes, die zich dan gaan vermengen. Misschien is het een bescheiden manier om een ruimte te maken die voortdurend verandert – al hoop ik dat die zich zal uitbreiden. Misschien kun je bepalen hoe de ruimte verandert, omdat je altijd een andere richting in kunt slaan.

K.B./D.P.: Wat je eerder hebt beschreven – je komt binnen, je leunt tegen de muur, de muur wijkt – is eigenlijk een ruimte die oneindig plooibaar is en reageert op de behoeften van de mensen. De ruimte in Indianapolis reageert op wat mensen doen, maar niet op hun behoeften.

V.A.: Ja, want we weten niet hoe we dat moeten doen. Ik zou liever de ontwerpen aanpassen aan de behoeften, maar ik weet

niet hoe ik dat moet doen zonder vragen-formulieren uit te delen. Ik denk ook niet dat de oplossing in zo'n bevraging te vinden is, want de meeste mensen zouden niet eens weten wat ze moeten vragen. Maar ze hebben wel behoeften.

K.B./D.P.: Het lijkt nogal ironisch dat je de werken – zoals *Instant House* (1980) – die moesten worden aangeraakt door bezoekers en dus opriepen tot actie, in de jaren tachtig maakte...

V.A.: ...dat doe ik nog steeds het liefst, al denk ik niet dat de Studio veel van dat soort projecten heeft gedaan. Het liefst zouden we willen dat mensen in staat zijn dingen te veranderen...

K.B./D.P.: ...maar je bent de andere kant opgegaan. Je maakte die werken in de vroege jaren tachtig, maar daarna verdwenen ze min of meer. Waarom? Omdat het niet was toegestaan als je werken voor de openbare ruimte maakte?

V.A.: Het is mogelijk dat dat een van de redenen is. Zodra je iets in de openbare ruimte doet dat kan bewegen, kunnen mensen klagen dat het misschien ongelukken veroorzaakt. Iemand's hand kan ertussen geklemd raken. We hebben manieren proberen te bedenken om ermee om te gaan. In 1982 heb ik een werk met de titel *Room Dividers* gemaakt, waarin muren een besloten ruimte vormden in het midden van de ruimte. Als je de muren uit elkaar trok, kon je in die besloten ruimte binnendringen, maar zouden de muren tegelijk weer een andere besloten ruimte vormen. Ze keerden dus niet terug in hun oorspronkelijke stand. Ze vormden voortdurend andere besloten ruimtes. Dat interesseerde me werkelijk. Ik zou nu graag werken willen maken die een individu in staat stellen zijn eigen ruimte te maken. Maar ik weet niet hoe ik dat voor elkaar moet krijgen. Ik denk dat totnogtoe niemand weet hoe hij dat moet doen.

Transcriptie: Pamela Uyttendaele
Redactie (Engels): Koen Brams &
Dirk Pültau
Eindredactie (Engels): Jim O'Driscoll
Vertaling (Engels-Nederlands):
Nelleke van Maaren

*Publieke plaatsen. Interview met Vito
Acconci* werd geschreven in opdracht van
de Vlaamse Bouwmeester en verscheen in
*Cahier #3: Openbaarheid. Over publiek
domein, planning en restruimte*, Vlaams
Bouwmeester, 2011. Een uittreksel van het
interview verscheen eerder in A+, nr. 232,
oktober – november 2011

Titel: Over wapens, geweld en het 'mitrailleursnest'
in Out of Storage
Interview met Leo Copers
Door: Koen Brams en Dirk Pültau
Project: Out of Storage



Voorwoord

In het kader van *Provisoire & Définitif*, het discursieve programma van *Out of Storage*, had ik op zondag 20 november 2011 een (openbaar) gesprek met Leo Copers (°1947, Gent (BE)), over zijn titelloze werk dat in *Out of Storage* is opgenomen, het zogenaamde ‘mitrailleursnest’: een machinegeweer dat achter een muurtje van kussentjes in roze zijde opgesteld staat.

Het ‘mitrailleursnest’ werd in 1986 gerealiseerd voor de tentoonstelling *Initiatief d’Amis*, die plaatsvond in het toenmalige sociocultureel centrum Vooruit te Gent en georganiseerd was door zeven kunstenaars, onder wie Leo Copers, die ook het concept van de catalogus bedacht. Het kunstenaarsinitiatief *Initiatief d’Amis* was een reactie op de gelijktijdig lopende prestigieuze tentoonstelling *Initiatief 86*, waarvoor drie internationale curatoren (Kasper König, Jean-Hubert Martin en Gosse Oosterhof) in de Gentse Sint-Pietersabdij Belgische kunst selecteerden. Copers was niet geselecteerd voor *Initiatief 86* en leverde enkele een bijdrage aan *Initiatief d’Amis*. Zijn mitrailleursnest stond opgesteld op het balkon van de danszaal van Vooruit.

Copers’ vroege werken draaien rond het combineren van onverenigbare krachten – zoals water en vuur, koude en warmte, licht en duisternis... Al vrij snel wordt het ‘geweld’ – dat de sculptuur of de installatie in zich vasthoudt – ‘excentrisch’: het lijkt alsof het kunstwerk zich ‘verweert’ tegen een denkbeeldige indringer of een doelwit in het vizier neemt... In dit gesprek wordt vooreerst ingegaan op de werken uit de eerste categorie, zoals *Verbinding tussen twee oevers met vuur* (1971–1984), waarin een vuurlijn de oevers van de Leie – en daarmee water, vuur én aarde – met elkaar verbindt. Vervolgens komen enkele werken ter sprake waarbij de kracht gericht lijkt op een buitenstaander en waarin allerlei

wapentuig figureert – messen die op keelhoogte rondzwaaien, een zeis die in het rond maait, geweervuur dat losbarst in het struikgewas. Tevens worden enkele werken en acties besproken waarin Copers zich kritisch lijkt uit te spreken over de kunstwereld – een voorbeeld is *De Blinde Ziener* waarin hij vermomd als een blinde met wandelstok enkele musea (Centre Pompidou, Parijs, 1977) of tentoonstellingen (*Westkunst*, Keulen, 1981) bezoekt. Tenslotte komt het mitrailleursnest in *Out of Storage* aan bod. Welk doelwit neemt deze mitrailleur in het vizier? De prestigieuze hoofdtentoonstelling in de Sint-Pietersabdij, zoals de critici indertijd schreven? Of ligt het toch iets gecompliceerder? [D.P.]

U kunt dit interview beluisteren via de website van *Out of Storage*: www.outofstorage.nl of via de website van Marres: www.marres.org

Colofon

Deze publicatie is verschenen naar aanleiding van *Out of Storage*, een tijdelijk museum voor hedendaagse kunst in de Timmerfabriek in Maastricht (2011 – 2012). Out of Storage is een initiatief van Marres Projects i.s.m. FRAC Nord-Pas de Calais en Gemeente Maastricht.

Teksten: Koen Brams en Dirk Pültau
Productie: Buro Floor
(Floor Krooi)
Ontwerp: Maureen Mooren &
Corine Datema
Druk: Wijntjens Druk
Website: www.outofstorage.nl
www.marres.org

Maastricht, 2011

