

De laatmoderne belevenisindustrie: een inleiding

A foggy day, in London town

Had me low, had me down

I viewed the morning, with much alarm

The British Museum had lost its charm.

– George & Ira Gershwin, ‘A Foggy Day’ (1937)

Het museum infantiliseert en de ‘beleving voor iedereen’ primeert. Elke museumdirecteur, curator en kunstenaar kan die evolutie versterken. Zie bijvoorbeeld, vorig jaar, de retrospectieve *Ensors stoutste dromen. Het impressionisme voorbij* in het KSMKA: een ernstig overzicht van een groot oeuvre wordt met de luchtigheid van een pretpark ingepakt, schilderijen worden gemengd met schermen, en de bezoeker wordt ‘cabaretesk’ ontvangen, zoals Jozefien Van Beek schreef in *De Standaard*.^[1] Het museum is geen ruimte voor *Bildung* meer, maar een plek waar het verleden ‘beleefbaar’ wordt. Dezelfde infantilisering keert terug in de hedendaagse kunst. De bijdrage van Nederland aan de Biënnale van Venetië in 2024, verzorgd door CATPC, Renzo Martens en Hicham Khalidi, is hiervan een schoolvoorbeeld. In het paviljoen was een neo-agitprop theaterstuk te zien, met Congolese kunstenaars die de kolonisatie van hun land op een denkbeeldig proces veroordelen. Het ‘statement’ van Martens kwam voort uit een ongenueanceerde visie op de geschiedenis: het verleden was niet zoals het heden idealiter zou moeten zijn. Dit soort kunst laat geen twijfels of esthetische vraagstelling toe; de artistieke boodschap is helder, direct en effectief, met een snelle, pseudopolitieke attitude. Kunst wordt op die manier even infantiliserend als de vele prettentoonstellingen waarop werk van historische kunstenaars als Ensor, Magritte of Van Gogh in scène wordt gezet. Of het nu is in de naam van diversiteit, inclusie, laagdrempeligheid of participatie: de artistieke ervaring wordt gehomogeniseerd, genivelleerd en gereduceerd. Kunst moet onmiddellijk pakkend en sensationeel zijn, en nooit verwarren door te vragen om beschouwing of door intellectueel te prikkelen. Hoe zijn we hier beland?

Krzysztof Pomian bespreekt in zijn monumentale trilogie *Le musée, une histoire mondiale*, verschenen tussen 2020 en 2022, de evolutie van de museumcultuur. Vooral het laatste deel, *À la conquête du monde. 1850-2020*, geeft inzicht in de ontwikkeling van het statuut en de missie van het museum. De vraag naar kunstbeleving volgt op de eis tot participatie, en wordt geacht het beste middel te zijn om publiek te lokken met een ‘toegankelijk’ verleden. De kwestie van ‘representativiteit’ is echter niet nieuw. Het museumpubliek viel nooit zomaar met iedereen of met ‘de massa’ samen. Het museum heeft altijd een bepaald, maar steeds wisselend ‘publiek’ voor ogen gehad.

Het begin van het museum is de schat- of pronkkamer, zoals die bestaan heeft in vele culturen. De schat bestond uit geschenken en geplunderde goederen die werden gebruikt bij diplomatieke en commerciële uitwisselingen. Toen Paus Sixtus IV in 1471 de Musei Capitolini oprichtte voor de antieke sculpturen die gevonden werden in Romeinse ruïnes – de wolvin die Romulus en Remus voedt, de *Venus van het Capitool*, *De Stervende Galliër*... – werden meteen een publiek én een perceptie gevormd. De *antiquarii*, de humanisten en hun adellijke opdrachtgevers, vormden de eerste geprivilegieerde groep die deze objecten verzamelde als getuigenissen van een gedeeld verleden. Het ontstaan van de eerste publieke verzamelingen of musea ging gepaard met de

vorming van een modern erfgoedbegrip.[2] Kunst werd een publieke zaak, of preciezer: privaat eigendom werd om inhoudelijke redenen met anderen gedeeld. Die ‘anderen’ waren in de vijftiende eeuw een handvol bevoorrechte Romeinen, maar in 1734 werden de Musei Capitolini door toedoen van Paus Clemens XII opengesteld, zodat het ‘publiek’ breder werd, en het museum voor het eerst door anderen bezocht kon worden.

Essentieel is dat het museum een bijzondere vorm van kijken voorstond: een intellectueel gemotiveerd, ‘geleerd’ kijken naar objecten, om een gemeenschappelijk verleden te leren kennen. De stelling dat elk museum daarom een koloniserende instelling is, komt voort uit het terechte inzicht dat artefacten in een museale context steeds worden ‘geabstraheerd’ of losgemaakt uit hun oorspronkelijk context, net om ze te kunnen inpassen in een Geschiedenis. Het museum daarom op moralistische gronden aanklagen is echter te simplistisch. De ambitie om musea te ‘dekoloniseren’ overstijgt amper het symbolische herstel en berust op een categoriefout: het museum is geen bevoorrechte plek van de macht. Investeringsfondsen, weginfrastructuur, kantoorgebouwen: de macht concentreert zich daar veel meer dan in wetenschappelijke instellingen. Kunst hangt niet in musea om de ruilwaarde ervan te verhogen. *Het museum is de schatkamer niet.*

In moderne samenlevingen neemt het museum een andere functie op, als de plek waar een cultuur aan het eigen ‘tijdsbewustzijn’ werkt. Het museum is de ruimte waarin een samenleving kan bepalen wat ze wil onthouden en hoe ze met het verleden zal leven. Het publiek en toegankelijk maken van deze ‘perceptievorm’ transformeert het moderne museum in een laboratorium voor kunstgeschiedenis. De kunstgeschiedenis is de wetenschapsdiscipline die het collectieve erfgoed bijhoudt en publiek toegankelijk en bevattelijk maakt door het te historiseren. Deze missie van het museum past in het maatschappelijke project om de burger te vormen en te verlichten, door de bourgeoisie en andere lagen van het volk in staat te stellen een culturele sensibiliteit te ontwikkelen.

Actuele discussies over de missie van het museum, over het doelpubliek en over de spanning tussen esthetisch genot, emotionele ontroering, beleving en amusement, worden weerspiegeld in het negentiende-eeuwse debat over het Louvre, dat geopend werd als museum in 1793. De Franse Revolutie stelde de vraag naar de waarde van al die machtstekens die het leven van de gehate elite opsmukten. De oplossing bestond erin de *saisie révolutionnaire* te beschouwen als een redding van de ‘cultuur’ en van het collectieve bezit van de mensheid. Het ontroerende *La Cruche cassée* (1771-1772) van Jean-Baptiste Greuze in het Louvre is een schilderij uit de collectie van Madame du Barry, die op de Place de la Concorde werd onthoofd. Niet alleen verre culturen, maar ook de lokale aristocratie kan het slachtoffer zijn van nieuwe machtsverhoudingen.

Hoe kan cultuur belangrijk worden ‘voor iedereen’? Jean-Baptiste Pierre Lebrun was een verzamelaar, schilder, kunsthandelaar en echtgenoot van de legendarische portrettist Élisabeth Vigée-Le Brun. Hij was, net als de Girondijnse minister van Binnenlandse Zaken Jean-Marie Roland de La Platière, betrokken bij de opening en de organisatie van het Louvre. Lebrun verdedigde de organisatie van de collectie in scholen en periodes, in de lijn met de principes van Winckelmann, zoals hij die kende uit het Belvedere in Wenen. Het museum was voor hem een instelling voor intellectuele en esthetische opvoeding. La Platière daarentegen beargumenteerde dat een dergelijke presentatie van de werken eruditie veronderstelt, en op die manier het bredere publiek negeert. In een brief uit december 1792, gericht aan de directie van het Louvre, pleitte hij voor ‘een bredere toegang’ tot kunstwerken, die niet historisch geordend moesten worden.

‘Het Museum is niet alleen maar een plek voor studie. Het is een bloembed dat moet worden geëmailleerd met de meest briljante kleuren; het is nodig dat het museum de liefhebbers weet te interesseren maar daarbij ook onophoudelijk de nieuwsgierigen amuseert. Het is goed voor iedereen. Iedereen heeft het recht ervan te genieten.’[3]

Het scepticisme over de wetenschappelijke en educatieve functie van het museum is, enkele decennia na La Platière, opnieuw te vinden in de geschriften van Benjamin Guérard, de grootste Franse mediëvist uit de negentiende eeuw. Guérard publiceert in 1853 in het tijdschrift *Bibliothèque de l’École des chartes* een opmerkelijke kritiek op de complexe historische indeling van kunstwerken, maar ook op uitputtende chronologische classificaties en scholen. Hij volgt de lijn van La Platière:

‘Voor de zeer grote meerderheid van personen die het Louvre frequenteren is behagen en aanraken de belangrijkste kwestie die de administratie moet oplossen; opvoeden is slechts bijkomstig: ze kunnen immers geen waardering opbrengen voor een systeem dat de kunst integraal opoffert aan de wetenschap.’

Vlad

Editie

mei - jn

Guérard vindt de esthetische ervaring belangrijker dan eruditie: schilderijen moeten worden tentoongesteld ‘met de grootst mogelijke aantrekkingskracht voor de ogen en de verbeelding... een kwestie van smaak, tact en gevoel’.[4] Kijken is het belangrijkste, en daarom moet het museum voorzien in visuele variëteit en historische contrasten, in een harmonieus, goed verlicht interieur. De spanning tussen lering en vermaak, tussen volksopvoeding en ontspanning, kenmerkt de volledige geschiedenis van het museum. In het moderne museum wordt een evenwicht nagestreefd tussen zien en begrijpen, met als resultaat een esthetische vorming die op kennis gegrond is. De zuiver esthetische, visuele ervaring mogelijk maken is niet hetzelfde als leren of begrijpen, maar valt evenmin samen met het provoceren van ‘beleving’. De vraag is wat er met deze spanning tussen ervaring en beschouwing gebeurt in een tijdperk gekenmerkt door een massacultuur die reflectie en kennis marginaliseert.

De missie van het moderne museum was gebaseerd op onderzoek en op het presenteren van (kunst)geschiedenis. Cruciaal was de vraag hoe historische kennis openbaar werd gemaakt, en wat het ‘doelpubliek’ was van de collectieopstelling en de tentoonstellingen.

De expliciete vraag naar ‘beleving’ van kunst is relatief nieuw en gaat gepaard met een curatorische praktijk die anders omgaat met artefacten en beelden. Het is een vraag die begeleid wordt door een bredere verandering in de laatmoderne cultuur, die alle dimensies van de kunstervaring absorbeert en het museum afstemt op de belevingsindustrie. Het gaat inderdaad om een ‘industrie’ omdat alle dimensies van de cultuur erdoor geraakt worden: bijna alles is immers een beleving geworden. Kunstwerken zijn echter culturele uitzonderingen die net ontsnappen aan een instrumentele omgang met de dingen. Ze vragen om een aparte benadering, die een *discontinuïteit* met het dagelijks leven inhoudt. Beleving streeft naar *continuïteit* tussen het kunstwerk en de ervaring, of naar de illusie ervan; verschillen tussen het verleden waarvan het kunstwerk getuigt en het heden van de beschouwer worden niet meer toegestaan. Het is de fundamentele verandering die door de belevenisindustrie is ingevoerd. Wat vermeden wordt, is de confrontatie met een reeks fragmenten en sporen die tot een voorstelling kunnen worden gesynthetiseerd. Enkel dankzij die confrontatie ervaart de toeschouwer het verleden als verschillend van het heden; perceptie en ervaring gaan heen en weer tussen historische kennis en esthetische appreciatie. De museumervaring is in dat geval gebaseerd op intellectuele arbeid, dankzij een actief geheugen en verbeelding. In een museum werkt elke bezoeker zelf aan een voorstelling van het verleden. Er wordt gekeken om te onthouden en om te vergelijken, zodat het verleden een min of meer samenhangend en betekenisvol landschap wordt.

Van het verleden blijven niets dan fragmenten en documenten over, die enkel dankzij onderzoek en reflectie een enigszins samenhangend geheel kunnen worden. De laatmoderne mens leeft echter ahistorisch: het verleden wordt niet meer door middel van lectuur en reflectie geconstrueerd, hoe gebrekkig ook. De belevingsindustrie vervolledigt een bedrieglijk, visueel beeld van het verleden, dat toegankelijk en ‘ervaarbaar’ is. Kunstwerken en erfgoed gaan op in een globaal verkeer van beelden en bieden nog weinig weerstand. Het verleden wordt een ‘geënceneerde verledenheid’, zoals Rudi Laermans het omschreef.[5] Wat Aloïs Riegl de ‘ouderdomswaarde’ noemde, het patina van oude artefacten, gaat verloren, samen met hun existentiële en historische waarde. De belevingsindustrie verandert de omgang met materiële geschiedenis. Een beeld wordt geënceneerd met een zeer smalle informatieve basis, zonder kritische afstand, zonder inzicht in de gelaagde en complexe werking van de geschiedenis. Een geprefabriceerde esthetische ervaring is gericht op een oppervlakkig effect, zonder de verbeelding aan te spreken. In plaats van een vergelijkend kijken naar historisch verschillende beeldregimes wordt een snelle immersie nagestreefd. *Van Gogh: The Immersive Experience* transformeert de omgang met kunst en kunstgeschiedenis: schilderijen verliezen hun materialiteit die, afhankelijk van lichtinval, schaduw en perspectief, de reële perceptie bepaalt; kunstwerken worden decoratieve spookgestalten die een irreëel *environnement* scheppen.

De historische tijdservaring binnen de belevenisindustrie is als een vorm van *presenteïsme*, zoals François Hartog het noemt. Voor de humanisten was het verleden een model voor het heden: de omgang met het verleden was een kwestie van inzicht en herstel. Voor de modernisten, voornamelijk gedreven door vooruitgang, moest het verleden overstegen worden, als de aanloop tot de toekomst. Binnen de belevingsindustrie moet het verleden meteen relevant zijn, wat neerkomt op het instellen van een tijdsregime zonder verleden als dusdanig. Hartog beschrijft deze hedendaagse culturele conditie als volgt: ‘We houden niet op met vooruit en achteruit te kijken, maar dan zonder een heden te verlaten dat we tot onze enige horizon hebben gemaakt.’[6] Het *presenteïsme* heeft zelfs geen aandacht meer voor het verleden als model of als aanloop tot een betere toekomst.

De totale spreiding van cultuur vraagt om de vereenvoudiging van ideeën, om het inkorten en in formats gieten van esthetische ervaringen. Cultuurmassificatie wordt vaak gelegitimeerd als een vorm van democratisering, maar het is nog maar de vraag of dat kan zonder dat cultuurparticipatie vrijblijvend entertainment wordt. Twintig minuten ‘beleven’ in het Rubenshuis lijkt een shortcut te zijn naar de barok, waarna een bezoek aan de tuin volgt, en in het KMSKA weer een andere belevenis wordt aangereikt. Het is een groteske omvorming van het *Bildungsbürgertum*, waardoor de romantische *Selbstbildung* wordt gelijkgesteld aan een scenografie van sensaties.

Wat gebeurt er wanneer een neoliberale samenleving een brede culturele en intellectuele *Bildung* inruilt voor amusement, en technische en economische ontwikkeling gelijkstelt met culturele vooruitgang? Beschouwing, als een versterking van kritische vermogens en een verscherping van artistieke smaak, was een burgerlijk ideaal dat bekritiseerd kan worden als een hobby van de witte, Europese bourgeoisie. Maar het was wel een ideaal gebaseerd op vrijheid en rationaliteit, met de mens als een wezen dat niet enkel geïnteresseerd is in sensaties en individuele voorkeuren. Het gaat om een transformatie van wat we zien in een voorstelling die materiële gegevens overstijgt. Het museale verleden is altijd het werk van wat Kant de ‘productieve verbeelding’ noemde. Tijdens deze intellectuele arbeid treedt het beoordelend verstand in interactie met een actief geheugen en met de verbeelding. Het museum beschikt daarbij over verschillende middelen om afstand te creëren en reflectie aan te moedigen, zoals sokkels, kaders, vitrines, opschriften en zaalteksten.

Fenomenologisch gezien kan het historische verleden nooit ‘beleefd’ worden als ware het een kermisattractie over piraten. Een lichamelijke en onmiddellijke inbedding in een vereenvoudigde ruimtelijke voorstelling van het verleden maakt materiële gegevens ondergeschikt aan een vereenvoudigd beeld. Jezelf in een cabine fotograferen met een Ensormasker op, of ‘virtueel’ door loopgraven wandelen en de geur van gas opsnuiven: het zijn illusoire ervaringen die niets met kennis of met het verleden te maken hebben. Immersieve technieken kunnen zinvol zijn, bijvoorbeeld omdat ze toelaten de grotten van Lascaux of Chauvet te bezoeken. Vooralsnog is er niet gepoogd om in een museum de Holocaust te laten ‘beleven’: er zijn grenzen aan wat de belevenisindustrie zich kan permitteren.

Het tijdsbewustzijn neemt een specifieke vorm aan: wat telt is het heden en de actuele zintuiglijke ervaring. Het verleden verschijnt als een modaliteit van het heden, als het verlengde van de ‘actualiteit’. Het is een sterk vereenvoudigde versie van het *Pathosformel* van Aby Warburg – een transformatie van visuele figuren in de loop van de geschiedenis. Warburg heeft steeds verschillen binnen historische fases en antropologische condities benadrukt, zodat zijn methode geen louter formalistische oefening werd. De belevenisindustrie blijft echter bij formele overeenkomsten en oppervlakkige visuele associaties, net om oude kunst ‘in dialoog’ te brengen met hedendaagse kunstwerken. De kunstgeschiedenis wordt voorgesteld als een amalgaam van motieven en gestes. Historische verschillen worden uitgevlakt door systematisch op ‘herkenning’ in te spelen.

Exemplarisch is de tentoonstelling *Dieric Bouts. Beeldenmaker*, die in het najaar van 2023 te zien was in museum M in Leuven. De Maagd Maria wordt gepresenteerd als ‘de Beyoncé van de vijftiende eeuw’; een Vera Icon of Imago Christi wordt naast een foto van Eddy Merckx geplaatst. Het wekt de indruk dat de museumbezoeker niet in staat is om met het verleden *als* verleden om te gaan. Er zijn enkel nog onmiddellijke associaties met het heden. Dieric Bouts en zijn wereld verschijnen als een versiering van het hedendaagse leven. Het iconische als modaliteit van het religieuze leven wordt slechts als modaliteit van de actuele cultuur gerechtvaardigd. De museale opstelling mikt op herkenning en spektakel, en niet op een actieve interpretatie van het verleden.

Ook het heden wordt vereenvoudigd, en de brede, gelaagde waaier aan wereldaanshouwingen wordt door dergelijke gelijkenissen gereduceerd. Visuele analogieën hebben vanzelfsprekend een kritische en reflectieve functie: ze doen nadenken over verschuivingen binnen de cultuur- en de kunstgeschiedenis. Voor Warburg was het verleden de matrix voor een vergelijking van terugkerende motieven die verschuivingen zichtbaar maken. Door totaal verschillende wereldaanshouwingen vormelijk gelijk te schakelen, wordt echter elk verschil uitgewist. Het gaat zelfs niet over een anachronisme – het is gewoonweg een brutale kortsluiting van betekenis.

Intellectuele, esthetische en existentiële vereenvoudigingen zijn eigen aan de moderne mens. De belevenisindustrie extrapoleert deze verkortingen en vergroot ze uit. Hannah Arendt zag al in 1960 de ‘intellectualisering van de kitsch’ als een onvermijdelijk deel van de massacultuur.[7] Maar om het brede publiek van het belang van het verleden te overtuigen vereenvoudigt de belevingsindustrie vandaag de intellectuele omgang met het verleden tot kitsch, als een manier

Vlad

Editie
mei - jū

om kunst en cultuur te ‘delen’ met alle mogelijke doelgroepen. Het is een verabsolutering met fundamentele gevolgen voor de tijdsbeleving binnen de hedendaagse cultuur. Wat is de zin van een esthetische ervaring zonder vervreemding? Wat gebeurt er wanneer de historische tijd – gelaagd, fragmentair, materieel – verandert in een onderhoudend spektakel? Het leidt tot de attitude die de actuele cultuur nog het best kenmerkt: vrijblijvend escapisme.

Vlad

Editie
mei - jū

Noten

1. Jozefien Van Beek, ‘Desalniettemin’, *De Standaard*, 21 november 2024.
2. Françoise Choay, *L’Allégorie du patrimoine*, Parijs, Seuil, 1992.
3. Geciteerd in: Jérôme Glicenstein, ‘La rhétorique au musée’, in: *Nouvelle Revue d’Esthétique*, nr. 6, 2010, p. 180.
4. Benjamin Guérard, ‘Du musée du Louvre’, in: *Bibliothèque de l’École des chartes*, nr. 14, 1853, p. 74.
5. Rudi Laermans, ‘Erfgoedmoraal. Over erfgoed en de publieke waarde van het verleden’, in: *Kunsttijdschrift Vlaanderen*, nr. 318, 2007, p. 284.
6. François Hartog, *Régimes d’historicité. Présentisme et expériences du temps*, Parijs, Seuil, 2003, p. 217.
7. Hannah Arendt, ‘De crisis in de cultuur: haar sociale en politieke betekenis’, in: *Tussen verleden en toekomst*, Amsterdam, Octavo, 2023, p. 251, vertaling Willem Visser.