

BETWEEN
SPECTATOR
AND
SPECTACLE

DAN GRAHAM'S
*TWO ADJACENT
PAVILIONS*

**TUSSEN TOESCHOUWER
EN SCHOUWSEL**

**DAN GRAHAMS
*TWO ADJECENT PAVILIONS***

Windows have never been as ambiguous as they are now. In a world in which we encounter a variety of digital windows every day, the borders between the spectator and the spectacle seem to have vanished. Milena Behnke looks back at the analogue windows of Dan Graham's *Two Adjacent Pavilions* for a new view on our contemporary society.

Ramen zijn meer ambigu dan ooit. In een wereld waarin we dagelijks een verscheidenheid aan digitale vensters tegenkomen, lijken alle grenzen tussen de toeschouwer en het schouwspel te zijn verdwenen. Milena Behnke blikt terug op het analoge raam van Dan Grahams *Two Adjacent Pavilions* voor een nieuw perspectief op onze huidige maatschappij.

The internet, often referred to as a window to the world, is omnipresent. Similar to its analogue counterpart, the virtual window has proven to work bidirectionally: it provides a view out but also allows for a view in. Regarding architectural windows, we have long since been aware of the ambiguity of transparency and the opacity of the window glass. Echoing the epistemological subject-object problem, Robert D. Romanshyn places the window between the subject and object, thereby awarding it an important role in how subject and object relate to each other. Speaking of film spectatorship in particular, but applicable to a far broader form of spectatorship, he has argued that

the condition of the window implies a *boundary* between the perceiver and the perceived. [...] Ensnared behind the window the self becomes an observing *subject*, a *spectator*, as against a world which becomes a *spectacle*, an *object* of vision.¹

Recent international surveillance scandals have shown that computer screens function as virtual windows, and that these windows imply a troubled boundary at best: it is no longer clear who is viewing and who is being viewed, as, behind the screen, the self becomes an 'object of vision' as much as he or she is an 'observing *subject*'. In light of these recent surveillance scandals, a return to computer screens' analogue equivalent, the window, seems consequential. In search of answers regarding the relationship between subject and object and the act of viewing and being viewed, Dan Graham's *Two Adjacent Pavilions* (1978-2001) (fig 1.) is a paragon of art's virtue to help us understand reality. The pavilions enable the emergence of structures wherein subject and object, viewer and viewed, may change roles, demonstrating that looking at and being looked at are activities that are in constant flux, amplified by the medium of the window, and in particular the window glass.

Het internet, vaak een venster op de wereld genoemd, is alomtegenwoordig. Net als zijn analoge tegenhanger heeft het virtuele raam bewezen dat het twee kanten op werkt: het verschaft niet alleen een blik naar buiten, maar ook naar binnen. Wat architectonische vensters betreft, zijn we ons al lang bewust van de ambiguïteit van transparantie en de ondoorzichtigheid van het glas. Robert D. Romanshyn positioneert het venster tussen de noties van 'subjecten' en 'objecten' uit de epistemologie, waarbij hij het een belangrijke rol toekent in de wijze waarop de mens zich verhoudt tot alles buiten zichzelf. Sprekend over filmbechouwing, maar toepasbaar op een veel bredere vorm van bechouwing, heeft hij betoogd dat

the condition of the window implies a *boundary* between the perceiver and the perceived. [...] Ensnared behind the window the self becomes an observing *subject*, a *spectator*, as against a world which becomes a *spectacle*, an *object* of vision.¹

Recente internationale surveillanceschandalen hebben laten zien dat computerschermen functioneren als een soort virtuele ramen, maar als ze al een grens impliceren is het op zijn minst een moeizame. Het is niet langer duidelijk wie kijkt en wie bekeken wordt: het beschouwend subject achter het scherm is tegelijkertijd beschouwd object. In het licht van de staatsspijnage van de laatste tijd lijkt een terugkeer naar het analoge equivalent van computerschermen - het raam - logisch. Zoekend naar inzicht in de relatie tussen subject en object en de daad van het kijken en bekeken worden, is Dan Grahams *Two Adjacent Pavilions* (1978-2001) (afb. 1) een toonbeeld van het vermogen van kunst om ons te helpen de werkelijkheid te begrijpen. De paviljoens maken het mogelijk dat structuren ontstaan waarin subject en object, kijker en bekeken, van rol kunnen wisselen. Ze demonstreren, versterkt door het medium van het raam en specifiek het vensterglas, dat kijken en bekeken worden dynamische activiteiten zijn.



1 - Dan Graham, *Two Adjacent Pavilions*, 1978-2001.

THE WINDOW

‘The glass window, like the Renaissance painting, creates a picture plane that places the world at a measured distance for the viewer on either side.’² The window depicted in paintings is usually shown with its shutters wide open. This appears to be a natural result of the instructions Alberti gave in his 1435 treatise *De pictura* (*On Painting*) in which he introduced the ‘metaphor for the painting (*pictura*) as an “open window”’.³ In art, the image of the (open) window is a much-favoured symbol that prevails until today. Examples are to be found throughout the fine arts, for example Caspar David Friedrich’s *Woman at the Window* (1882; Alte Nationalgalerie, Berlin) and numerous René Magritte

HET RAAM

‘The glass window, like the Renaissance painting, creates a picture plane that places the world at a measured distance for the viewer on either side.’² Het raam wordt in schilderijen gewoonlijk getoond met de luiken wijd open. Dit lijkt een natuurlijk resultaat van de instructies die Leon Battista Alberti gaf in *De pictura* (1435) waarin hij de ‘metaphor for the painting (*pictura*) as an “open window”’ introduceerde.³ In de kunst is het (open) raam tot op de dag van vandaag een geliefd symbool. Voorbeelden uit de schilderkunst zijn Caspar David Friedrichs *Woman at the Window* (1882; Alte Nationalgalerie, Berlin) en veel van René Magritte’s schilderijen (bijvoorbeeld *La Condition Humaine*, 1933; National Gallery of Art, Washington). Zelfs de eerste gedocumenteerde foto ooit,



2 - Jan van Eyck, *The Arnolfini Wedding*, 1434.

paintings (such as *La condition humaine*, 1933; National Gallery of Art, Washington). Even the first documented photograph, Joseph Nicéphore Niépce's *View from the Window at Le Gras* (1826; Gernsheim Collection, Harry Ransom Centre, University of Texas, Austin), portrays a view out of the photographer's window.

The viewer's gaze is always guided; the view is one-directional, from the inside out, and 'the window is like a threshold and at the same time a barrier'.⁴ With the cinematic turn, a shift occurred and this barrier was lifted. The moving image released the outside view from its framed immobility, allowing the viewer to follow the protagonist's gaze. In *Rear Window* (1954), Alfred Hitchcock plays with this fact: the protagonist's gaze is met by the observed object's gaze and the one-way-situation is revoked in favour of a bilateral gaze.⁵ The protagonist's secret espionage activities are revealed to the observed, who now, by returning the protagonist's gaze, seizes the power position.

The German architect Arthur Korn acknowledged the versatile qualities of glass as an architectural component, explaining that glass 'can enclose and open up spaces in more than one direction'.⁶ The glass in the window at once separates the outside from the inside, and unites the two through transparency and reflection. As we work on our computer we easily overlook the screen's reflecting qualities, and how, hidden behind lines of code, an image of our digital performance is formed. However, we have recently been made aware of these reflective qualities, and of the fact that our screens offer a look in, they are the means by which we are spied upon. By obtaining knowledge of the state's surveillance activities, power structures have been deeply affected. The virtual and actual bilateral gaze has blurred the distinction between subject and object; our screens have opened up our private spaces 'in more than one direction'.

Joseph Nicéphore Niépces *View from the Window at Le Gras* (1826; Gernsheim Collection, Harry Ransom Centre, University of Texas, Austin), toont een blik uit het raam van de fotograaf.

De blik van de toeschouwer naar buiten wordt altijd gestuurd. De blik werkt in één richting, van binnen naar buiten, waarbij 'the window is like a threshold and at the same time a barrier'.⁴ Met de *cinematic turn* vond er een verschuiving plaats en werd deze barrière doorbroken. Het bewegende beeld bevrijdde het uitzicht van zijn gekaderde onbeweeglijkheid, en de kijker kon plots de blik van de hoofdrolspeler volgen. In Alfred Hitchcocks film *Rear Window* (1954) wordt met dit gegeven gespeeld: de blik van het hoofdpersonage ontmoet die van het geobserveerde leidend voorwerp en de eenrichtingssituatie wordt omgezet in een wederzijdse blik.⁵ De geheime spionageactiviteiten van de hoofdrolspeler worden onthuld aan de bekekene, die nu, door de blik van de protagonist te beantwoorden, de machtspositie inneemt.

De Duitse architect Arthur Korn erkende de veelzijdige eigenschappen van glas als een architectonisch element door uit te leggen dat glas 'can enclose and open up spaces in more than one direction'.⁶ Het raam scheidt buiten van binnen, maar verbindt ze tegelijkertijd ook door transparantie en reflectie. Wanneer we op de computer werken, zien we gemakkelijk de reflecterende eigenschappen van het scherm over het hoofd, maar ook hoe er, verscholen achter regels code, een beeld wordt gevormd van ons digitale gedrag. We zijn ons echter recentelijk niet alleen bewust geworden van het feit dat dit gebeurt, maar ook van het feit dat onze computerschermen een blik naar binnen bieden: ze zijn het middel waarmee we bespied worden. Door kennis te nemen van spionageactiviteiten van de staat zijn machtsstructuren diep aangetast. De virtuele en werkelijke wederzijdse blik heeft het onderscheid tussen subject en object vervaagd; onze schermen hebben onze private ruimte in 'more than one direction' opengesteld.

THE MIRROR

In the course of art history, the depiction of mirrors has proven to be a recurring and fascinating theme. Often, a (handheld) mirror plays a central role in scenes where a woman examines her own image (as for example in Titian's *Venus with a Mirror* (1555), or in Pablo Picasso's *Girl before a Mirror* (1932)). In fact, the mirror always looks back. In Jan Van Eyck's *Arnolfini Wedding* (1434), it includes the painter himself, and sometimes it reveals the actual subjects of the painting, as, for instance, in the case of Diego Velázquez' *Las Meninas* (1656).⁷ The mirror is also commonly used in order to address the topic of transience and *vanitas*. And whereas Anne Anne Friedberg has argued that 'the mirror's opacity, reflected light, and inverse image suggest a visual system quite opposed to that of the window's transparency, transmitted light, and seemingly unmediated image', the mirror is often employed as a window to another world.⁸

However, when the outside world is dominated by darkness and the inside room is lit up, the subject's view out of the window is impaired by his or her own reflection, as the window glass takes on mirroring qualities. This seemingly simple condition evokes a crucial change of mindset, which, in our daily lives, we have learned to overcome: our trained eye chooses not to let the view outside the window be obstructed by our reflection. We phase out the image of our self in order to master the physical boundary of the window glass. The bilateral gaze, elucidated by *Rear Window*, now takes place on another level, on another surface. The reflecting window glass serves as a screen showing our own immediate reality; our inside world is projected onto the window pane and is thereby placed at a distance. Or, in Graham's words: 'glass reflects the mirror-image of an observer, as well as the particular inside or outside world behind him, into the image of the space into which he is looking.'⁹

DE SPIEGEL

Door de kunstgeschiedenis heen is de representatie van spiegels een terugkerend en fascinerend thema gebleken. Vaak speelt een (hand) spiegel een centrale rol in taferelen waarin een vrouw haar eigen beeld gade slaat (zoals bijvoorbeeld in Titians *Venus met een spiegel* (1555) of in Pablo Picassos *Meisje voor een spiegel* (1932)); de spiegel kijkt altijd terug. In Jan van Eycks *Portret van Giovanni Arnolfini en zijn vrouw* (1434) bijvoorbeeld, sluit de schilder zichzelf in, en weer andere keren toont de spiegel de ware onderwerpen van het schilderij, zoals in *Las Meninas* (1656) van Diego Velázquez.⁷ De spiegel is ook veelvuldig gebruikt om de onderwerpen vergankelijkheid en *vanitas* aan te kaarten. En hoewel Anne Friedberg betoogd heeft dat 'the mirror's opacity, reflected light, and inverse image suggest a visual system quite opposed to that of the window's transparency, transmitted light, and seemingly unmediated image', wordt het raam vaak ook ingezet als venster naar een andere wereld.⁸

Echter, wanneer de buitenwereld overheerst wordt door duisternis en de ruimte binnen verlicht is, zal de blik uit het raam van het subject gehinderd worden door zijn of haar eigen reflectie, aangezien het glas spiegelende eigenschappen aanneemt. Deze schijnbaar simpele voorwaarde roept een cruciale verandering in denken op waarmee we in ons dagelijks leven geleerd hebben om te gaan: ons getrainde oog kiest ervoor om het uitzicht door het raam niet te laten belemmeren door onze eigen reflectie. We negeren ons eigen beeld om de fysieke grens van het glas te overwinnen. De wederzijdse blik, verhelderd door het voorbeeld van *Rear Window*, vindt nu plaats op een ander niveau, op een ander vlak. Het reflecterende glas functioneert als een scherm waarop onze eigen, onmiddellijke realiteit te zien is; onze binnenwereld is geprojecteerd op het glaswerk en daardoor op een afstand geplaatst. In de woorden van Graham: 'glass reflects the mirror-image of an observer, as well as the particular inside or outside world behind him, into the image of the space into which he is looking.'⁹



3 - Diego Velázquez,
Las Meninas, 1656.

In his work, Graham challenges Friedberg's statement firstly by eliminating the remoteness generated in pictorial depictions of windows and mirrors by involving the actual beholder directly. Secondly, he experiments with the changing light conditions that initiate these situations and situational

In zijn werk bevraagt Graham Friedbergs stelling, ten eerste door de afstand die gecreëerd wordt in afbeeldingen van ramen of spiegels weg te nemen door de eigenlijke toeschouwer direct bij het werk te betrekken. Ten tweede experimenteert hij met de veranderende

reflections. Thirdly and most importantly, he extends the versatile qualities of the window pane by using two-way glass for his pavilions. This practice is especially dexterously illustrated by *Two Adjacent Pavilions*.

TWO ADJACENT PAVILIONS

Situated along a path that leads towards the Krölller-Müller Museum, *Two Adjacent Pavilions* is easily passed by unnoticed as visitors hurry to the entrance of the museum. However, entering the cubicles is a necessary precondition for experiencing the work of art. Only by standing inside either one of the pavilions, one comes to understand that they are not identical:

The difference is that one pavilion has a transparent glass ceiling, while the other's ceiling is covered with a dark, non-light-admitting material. The properties of the mirror-reflective glass used in the pavilions' sides cause one side to be either more reflective or more transparent than the other side at any given moment, depending on which side receives more light.¹⁰

The piece is Graham's 'first outdoor two-way mirror pavilion' in a series of (mirror) glass pavilions that continues until today.¹¹ *Two Adjacent Pavilions* confronts the spectator with a prototype of an inside-outside dualism. The intertwining of seeing and visible world comes into effect especially with the superimposition of subject and object. The weather conditions may cause, as exemplified in the quote above, the viewer to be looking out, viewing his/her own reflection, or a combination of both.

'The point of rooms is that they're inside. No one should go into a room unless he understands this. People behave one way in rooms, another way in streets, parks and airports. To enter a room is to agree on a certain kind of behaviour,' Don DeLillo writes in his novel *White Noise* (1985).¹²

lichtcondities die de basis vormen van de situaties en situationele reflecties. Ten derde - en meest belangrijk - vergroot hij de veelzijdige kwaliteiten van de ruit door voor zijn paviljoens tweezijdig glas te gebruiken. Met name deze praktijk wordt ingenieus geïllustreerd door *Two Adjacent Pavilions*.

TWEE AANGRENZENDE PAVILJOENEN

Gesitueerd naast het pad dat leidt naar het Krölller-Müller Museum, is *Two Adjacent Pavilions* makkelijk te missen wanneer bezoekers zich naar de ingang van het museum haasten. Echter, het betreden van de kamers is een voorwaarde om het kunstwerk te ervaren. Alleen door in een van de paviljoenen te staan, komt men erachter dat ze niet identiek zijn:

The difference is that one pavilion has a transparent glass ceiling, while the other's ceiling is covered with a dark, non-light-admitting material. The properties of the mirror-reflective glass used in the pavilions' sides cause one side to be either more reflective or more transparent than the other side at any given moment, depending on which side receives more light.¹⁰

Het werk is Grahams 'first outdoor two-way mirror pavilion' in een serie van (spiegel) glazen paviljoenen die tot vandaag de dag loopt.¹¹ *Two Adjacent Pavilions* confronteert de toeschouwer met een prototype van een binnen-buiten dualisme. De verwevenheid van zien en de zichtbare wereld wordt vooral duidelijk door het over elkaar heen schuiven van subject en object. Zoals in het citaat hierboven beschreven, kunnen de weersomstandigheden ervoor zorgen dat de toeschouwers ofwel ongehinderd naar buiten kunnen kijken, ofwel hun eigen spiegelbeeld zien, of een combinatie van de twee.

'The point of rooms is that they're inside. No one should go into a room unless he understands this. People behave one way in rooms, another way in streets, parks and airports. To enter a room is to agree on a

Graham further stresses:

A window mediates between private (inside) and public (outside) space. [...] What someone on one side of the window can see of the other space, and what can be seen of them as part of their space by a viewer on the other side (and, vice versa, for someone occupying that side), is conventionalized by the social/architectural code.¹³

This code is deliberately violated by the voyeuristic eye. *Two Adjacent Pavilions* teaches us that we cannot escape the gaze of the other, not even our own.¹⁴ Through the reflected gaze, the viewer engages in a questions and answers game with the space.¹⁵ The architectural design of Graham's pavilions collides with the spectator in order to let him converse with the artwork, with his self as generated by reflection, and with other viewers, back and forth. The mirror(ing glass) generates a dialogue between the space and the (viewer's) gaze. The beholders, standing in front of the translucent glass, seeing their own reflection superimposed on others/the outside/the other pavilion, represent their own *repoussoirs*. As the viewer cannot be part of the actual reflected space, that is, cannot enter the mirror-reflection, each and every perception (*Erfahrung*) is the perception of the Self.¹⁶

In fact, standing in- and outside the *Two Adjacent Pavilions*, the viewers are in an asymmetrical relationship, as the degrees of visibility do not coincide with both viewers' situations: it is nearly impossible to correctly judge the own degree of visibility.¹⁷ Graham's 'windows' do not simply provide a view, they also obscure and create different kinds of power relations that are astonishingly close to structures in modern society. Graham asserts accordingly: 'The *meaning* of privacy, beyond its mere distinguishability from publicness, is more complexly

certain kind of behaviour,' schrijft Don DeLillo in zijn roman *White Noise* (1985).¹² Graham benadrukt daarnaast:

A window mediates between private (inside) and public (outside) space. [...] What someone on one side of the window can see of the other space, and what can be seen of them as part of their space by a viewer on the other side (and, vice versa, for someone occupying that side), is conventionalized by the social/architectural code.¹³

Deze regel wordt opzettelijk geschonden door het voyeuristische oog. *Two Adjacent Pavilions* toont ons dat we niet kunnen ontsnappen aan de blik van de ander, niet eens aan die van onszelf.¹⁴ Door de reflecterende blik neemt de toeschouwer deel aan een spel van vraag en antwoord met de ruimte.¹⁵ Het architectonische ontwerp van Grahams paviljoen knaagt aan de toeschouwer, waardoor de toeschouwer gedwongen wordt een dialoog met het werk aan te gaan, maar ook met zichzelf zoals verkregen door reflectie, en met andere kijkers, over en weer. Het spiegelende glas brengt een dialoog op gang tussen de ruimte en de blik (van de beschouwer). Staande voor het doorzichtige glas zien de beschouwers hun eigen reflectie over anderen/de wereld buiten/het andere paviljoen heen; ze worden hun eigen *repoussoirs*. Omdat de kijker geen onderdeel uit kan maken van de werkelijk gereflecteerde ruimte en, anders gezegd, de spiegelreflectie niet kan betreden, is elke gewaarwording (*Erfahrung*) de perceptie van het Ik.¹⁶

In feite zijn de kijkers binnen en buiten *Two Adjacent Pavilions* in een asymmetrische relatie, aangezien de mate van zichtbaarheid niet overeenkomt met de beleefde situatie van beide kijkers: het wordt de kijkers haast onmogelijk gemaakt een kloppend oordeel te vormen over de eigen zichtbaarheid.¹⁷ Grahams 'ramen' bieden niet simpelweg een blik naar buiten of binnen, ze verduisteren en creëren verschillende soorten machtsrelaties

connected to other social rules.’¹⁸ Spying scandals and questions of ‘who observes who’ have generated a worldwide debate raising questions about the effect of so much exposure. However, on a level more graspable than the digital one, physical windows may be seen as the real, as opposed to virtual, apertures that (can) disrupt privacy. The double-faced nature of windows and glass is exemplified by *Two Adjacent Pavilions*: the viewer adopts the position of subject and object simultaneously. The work reveals the deeper power structures that corroborate the acts of viewing and being seen and their variable nature. Recalling Romanshyn, the self is at once an observing subject, a spectator, as well as a spectacle, an object of vision. ●

MILENA BEHNKE studied art history in Berlin and Ghent. The subject of her Master thesis, *Space and the Visible: Visual and spatial de-/ and per-ception in the works of Dan Graham and James Turrell*, provides the basis for her interdisciplinary research focusing on relationships between space and the viewer.

die opvallend veel lijken op structuren in de hedendaagse samenleving. Graham verklaart in die geest: ‘The *meaning* of privacy, beyond its mere distinguishability from publicness, is more complexly connected to other social rules.’¹⁸ Surveillanceschandalen en vragen over ‘wie wie observeert’ hebben een wereldwijd debat op gang gebracht waarin het effect van zoveel blootstelling wordt bevraagd. Op een niveau dat tastbaarder is dan het digitale, kunnen fysieke ramen opgevat worden als de echte, in tegenstelling tot virtuele, openingen die privacy (kunnen) verstoren. De tweezijdige aard van ramen en glas wordt verduidelijkt door *Two Adjacent Pavilions*: de kijker neemt de positie van het subject en het object gelijktijdig in. Het werk legt de dieperliggende machtsstructuren bloot die ten grondslag liggen aan de veranderlijke handelingen kijken en bekeken worden. Terugkomend op Romanshyn is het zelf zowel het observerende onderwerp, de toeschouwer, als de voorwerp van de blik, het schouwspel. ●

MILENA BEHNKE studeerde kunstgeschiedenis in Berlijn en Gent. Het onderwerp van haar masterscriptie *Space and the Visible: Visual and spatial de-/ and per-ception in the works of Dan Graham and James Turrell* vormt de basis voor haar interdisciplinaire onderzoek met als focus de relatie tussen de ruimte en de toeschouwer.

Vertaald door: Ragna Manz

IMAGES

- 1 • Dan Graham: *Two Adjacent Pavilions*, 1978-2001. Two-way mirrors, glass, steel. Two units. 259,7 x 185,9 x 185,9 cm. Collectie Kröller-Müller Museum, Otterlo.
- 2 • Jan van Eyck, *The Arnolfini Wedding*, 1434. Oil on canvas. 83,7 x 57 cm. The National Gallery, London.
- 3 • Diego Velázquez, *Las Meninas*, 1656. Oil on canvas. 318 x 276 cm. Museo del Prado, Madrid.

ENDNOTES

- 1 • R.D. Romanshyn cited in: Anne Friedberg, *The Virtual Window*, Cambridge: MIT Press, 2006, p. 16. (Original emphases).
- 2 • D. Graham, 'Essay on Video, Architecture and Television,' in: A. Alberro (ed.), *Two-Way Mirror Power*, Cambridge: MIT Press, 1999, p. 54.
- 3 • Friedberg, op. cit. (note 1), p. 26.
- 4 • L. Eitner: 'The Open Window and the Storm-Tossed Boat: An Essay in the Iconography of Romanticism,' in: *The Art Bulletin* 37: 4 (1955), p. 286.
- 5 • Note: The protagonist in *Rear Window* had been, from the safety of his bedroom window, observing a murder in the apartment block opposite his own.
- 6 • A. Korn: 'Glass in Modern Architecture' (1929), in: *Form and Function: A Source Book for the History of Architecture and Design 1890-1939*, T. Benton, C. Benton, and D. Sharp (eds.), London: Crosby Lockwood Staples, 1975, p. 170.
- 7 • Here the king and queen, seemingly of whom a portrait is to be painted, are only to be spotted as a mirrored image in the back of the depicted room. However, consequently, they should be standing outside the picture plane, in the spectator's space. Another major theme addressed by this painting is that of the art of painting being more than a mere craft, highlighting the position and skills of the painter.

For further discussion see:

- H. Honour, J. Fleming, *Weltgeschichte der Kunst*, München: Prestl Verlag, 2007, p. 544.
- 8 • Friedberg, op. cit. (note 1), p. 15.
- 9 • Graham, op. cit. (note 2), p. 56.
- 10 • Idem.
- 11 • Idem.
- 12 • D. DeLillo, *White Noise*, New York City: Viking Press, 1985, p. 306.
- 13 • Graham, op. cit. (note 2), p. 56.
- 14 • Although the notion of the gaze deserves closer attention, a discussion on the subject of spectatorship and the gaze cannot be further discussed here. Laura Mulvey, as a main proponent of the debate on spectatorship and the supremacy of the male gaze, initially established her theory in *Visual Pleasure and Narrative Cinema* (1973).
- 15 • M. Burckhardt suggests: 'Im zurückgeworfenen Blick gerät der Betrachter, schauenderweise, in ein Frage- und Antwortspiel mit dem Raum. Oder eigentlich mit sich selbst,' in: M. Burckhardt, *Metamorphosen Von Raum Und Zeit: Eine Geschichte Der Wahrnehmung*, Frankfurt a.M.: Campus Fachbuch, 1994, p. 117.
- 16 • 'Denn dadurch daß [der Betrachter] nicht einen Teil des Raums [ausmacht] [...] daß jegliche Erfahrung stets die Erfahrung des eigenen Selbst ist, ja, daß der den Raum sondierende Blick sich in einer Art Zwiegespräch mit sich selbst befindet,' in: Ibid. (Author's translation).
- 17 • 'A view from one side, as opposed to a view from the other side, may be symmetrical, appear symmetrical but not be, or be clearly asymmetrical,' in: Graham, op. cit. (note 2), p. 54.
- 18 • Graham, op. cit. (note 2), p. 53.

AFBEELDINGEN

- 1 • Dan Graham: *Two Adjacent Pavilions*, 1978-2001. Spiegels, glas, staal. Twee sculpturen. 259,7 x 185,9 x 185,9 cm. Collectie Kröller-Müller Museum, Otterlo.
- 2 • Jan van Eyck, *Portret van Giovanni Arnolfini en zijn vrouw*, 1434. Olieverf op doek. 83,7 x 57 cm. The National Gallery, Londen.
- 3 • Diego Velázquez, *Las Meninas*, 1656. Olieverf op doek. 318 x 276 cm. Museo del Prado, Madrid.

EINDNOTEN

- 1 • R.D. Romanshyn, geciteerd in: A. Friedberg, *The Virtual Window*, Cambridge: MIT Press, 2006, p. 16. (originele cursivering)
- 2 • D. Graham, 'Essay on Video, Architecture and Television,' in: A. Alberro (red.), *Two-Way Mirror Power*, Cambridge: MIT Press, 1999, p. 54.
- 3 • Friedberg, op. cit. (noot 1), p. 26.
- 4 • L. Eitner: 'The Open Window and the Storm-Tossed Boat: An Essay in the Iconography of Romanticism,' in: *The Art Bulletin* 37:4 (1955), p. 286.
- 5 • De protagonist in *Rear Window* observeerde vanuit zijn veilige slaapkamerraam een moord in het appartementblok tegenover het zijne.
- 6 • A. Korn: 'Glass in Modern Architecture (1929),' in: *Form and Function: A Source Book for the History of Architecture and Design 1890-1939*, T. Benton, C. Benton, en D. Sharp (red.), Londen: Crosby Lockwood Staples, 1975, p. 170.
- 7 • Hier zijn de koning en de koningin, van wie blijkbaar het portret geschilderd gaat worden, alleen te zien als een spiegelbeeld achterin de afgebeelde kamer. Echter, als gevolg hiervan zouden zij buiten het blikveld moeten staan, in de ruimte van de toeschouwer. Een ander belangrijk thema dat wordt aangehaald in dit schilderij is dat de kunst van het schilderen meer is dan slechts een ambacht, waarmee het de positie en vaardigheden van de schilder benadrukt. Voor een uitgebreide discussie zie: H. Honour, J. Fleming,

- Weltgeschichte der Kunst*, München: Prestl Verlag, 2007, p. 544.
- 8 • Friedberg, op. cit. (noot 1), p. 15.
 - 9 • Graham, op. cit. (noot 2), p. 56.
 - 10 • Graham, op. cit. (noot 2), p. 174.
 - 11 • Graham, op. cit. (noot 2), p. 174.
 - 12 • D. DeLillo, *White Noise*, New York City: Viking Press, 1985, p. 306.
 - 13 • Graham, op. cit. (noot 2), p. 56.
 - 14 • Ondanks dat de notie van de blik nadere aandacht verdient, kan een verdere discussie omtrent het subject van de beschouwing en de blik hier niet gevoerd worden. Laura Mulvey, een sleutelfiguur in het debat rondom toeschouwerschap en de superioriteit van de mannelijke blik, vestigde in beginsel haar theorie in *Visual Pleasure and Narrative Cinema* (1973).
 - 15 • M. Burckhardt oppert: 'Im zurückgeworfenen Blick gerät der Betrachter, schauenderweise, in ein Frage- und Antwortspiel mit dem Raum. Oder eigentlich mit sich selbst,' in: M. Burckhardt, *Metamorphosen Von Raum Und Zeit: Eine Geschichte Der Wahrnehmung*, Frankfurt a.M.: Campus Fachbuch, 1994, p. 117.
 - 16 • 'Denn dadurch daß [der Betrachter] nicht einen Teil des Raums [ausmacht] [...] daß jegliche Erfahrung stets die Erfahrung des eigenen Selbst ist, ja, daß der den Raum sondierende Blick sich in einer Art Zwiegespräch mit sich selbst befindet,' in: Ibid. (vertaling van de auteur).
 - 17 • 'A view from one side, as opposed to a view from the other side, may be symmetrical, appear symmetrical but not be, or be clearly asymmetrical,' in: Graham, op. cit. (noot 2), p. 54.
 - 18 • Graham, op. cit. (noot 2), p. 53.