

Tastend zien

Crossmediale
tentoonstellingen
en de epistemologie
van het museum

Is de interesse in crossmediale tentoonstellingen een uiting van de toenemende 'disneyficatie' van de erfgoedsector? Of duidt het eerder op een groeiende belangstelling voor de multisensorische beleving van cultureel erfgoed? Martijn Stevens verkent de betekenis en de mogelijkheden van het 'tastend zien' in de tentoonstellingszaal van het museum.

Aan het begin van de zomer van 1680 treffen de bewoners van Kasteel Amerongen haastig en opgewonden de nodige voorbereidingen voor een bliksembezoek van de kasteelheer, die onverwacht is teruggekeerd na een langdurig verblijf in het buitenland. De vrouw des huizes, die nauwlettend de bezigheden van het personeel, de familieleden en de talrijke gasten in de gaten houdt, heeft tijdens de afwezigheid van haar echtgenoot toegezien op de nieuwbouw van het kasteel, dat in 1672 door Franse soldaten in brand was gestoken en verwoest. Ze wil van de gelegenheid gebruikmaken om de kasteelheer te tonen dat op de fundamenten wederom een modern landgoed is herrezen, dat duidelijk laat zien 'wat het betekent om te leven in een ordentelijk Nederlands huis, omringd door getrouwen'.¹

De voortgang van de bouw en de ontwikkelingen binnen de familie zijn tevens het onderwerp van een levendige briefwisseling tussen beide echtelieden. Deze correspondentie is grotendeels bewaard gebleven en vormde een belangrijke inspiratiebron voor theatermaker Saskia Boddeke en cineast Peter Greenaway bij de totstandbrenging van *Een dag uit het leven*.² Deze grootschalige videoinstallatie was verspreid over de verschil-

lende zalen van het kasteel, dat in 2011 werd heropend na een grondige en langdurige renovatie. Tegen de achtergrond van de gebeurtenissen op de midzomerdag van 1680 werd het dagelijks leven op een zeventiende-eeuws landgoed verbeeld met videoprojecties, licht- en geluidseffecten en historische objecten uit de collectie van het kasteel. Het verhaal omtrent de plotselinge terugkeer van de kasteelheer werd daarbij verteld vanuit het perspectief van 'de adellijke bewoners en bedienden, keukenhulpen en hoveniers, huishoudsters en vroedvrouwen, soldaten, kinderen, minnaressen, Engelse en Duitse bezoekers, propagandisten, monarchisten en republikeinen'.³ Het resultaat was een *gesamtkunstwerk* dat de bezoeker onderdompelde in het leven op Kasteel Amerongen in de nadagen van de Gouden Eeuw.

Door het gebruik van diverse presentatietechnieken, zoals dynamische verlichting en meervoudige projecties, werden de oorspronkelijke bewoners van het eeuwenoude landgoed weer tot leven gebracht. Deze tentoonstellingsvorm is 'crossmediaal' te noemen, want de architectuur van het kasteel, de inrichting van de zalen, de projecties, de belichting en de plaatsing van de objecten in de ruimte bouwden op elkaar voort

en vulden elkaar op onverwachte wijze aan. Informatie uit verschillende bronnen werd daarbij gecombineerd tot een nieuw en levendig geheel, dat zorgvuldig was geregisseerd en een beroep deed op verschillende zintuigen. Deze benaderingswijze bleek uiterst succesvol in termen van publieksbereik, aangezien het beoogde aantal van vijftigduizend bezoekers ruimschoots werd gehaald.

Tegelijkertijd klinken ook afkeurende geluiden ten aanzien van crossmediale tentoonstellingen, zoals het verwijt dat ze behoren tot het domein van fantasmagorie, simulatie en hyperrealiteit.⁴ Ze zijn tenslotte niets meer dan een doelbewuste manipulatie van beelden en objecten met behulp van geavanceerde technologie. Het sensationele karakter van dergelijke tentoonstellingen wordt hierbij gezien als een knieval voor het grote publiek, dat immers gewend is aan de mediaspektakels van de hedendaagse consumptiemaatschappij.⁵ Hoewel erfgoedinstellingen inderdaad hevig worden beconcurrerd door de vermaakindustrie en bovendien steeds vaker worden afgerekend op publieksbereik en bezoekersaantallen, is de interesse in crossmedialiteit niet slechts een uiting van de toenemende disneyficatie van de erfgoedsector. De belangstelling voor soortgelijke presentatietechnieken duidt eerder op een groeiende belangstelling voor de multisensorische beleving van cultureel erfgoed. Deze ontwikkeling heeft tevens consequenties voor de epistemologie van het museum, doordat beproefde manieren voor de productie en de verspreiding van kennis aanzienlijk veranderen.

De interesse in crossmediale 'ervaringen' of 'belevissen' is mijns inziens een resultante van het debat over de betekenis van visuele representaties in de tentoonstellingszaal van het museum,

dat is aangewakkerd in de jaren zestig van de twintigste eeuw. Toen werd namelijk veelvuldig geïnteressaard tegen 'de traditionele, academische omgang met cultuur, die was gereduceerd tot een vastgeroeste literaire canon van grote namen, netjes verdeeld in allerlei disciplines die amper met elkaar communiceerden'.⁶ Het belangrijkste punt van kritiek was de geringe interesse van bestaande wetenschapsgebieden in de politieke, economische en sociale kaders van culturele praktijken, wat resulteerde in maatschappijkritische analyses van klasse, sekse, etniciteit, leeftijd en seksuele voorkeur in relatie tot cultuur. Wegens het sociaal-politieke karakter van dergelijke studies, dat bijvoorbeeld tot uitdrukking kwam in het streven naar diversiteit en de emancipatie van minderheden, werd buitengewoon veel aandacht besteed aan *the politics of representation*.⁷ Hiermee wordt doorgaans gerefereerd aan 'the way that particular social groups [are] represented, especially in the media, and the political gains to be won by critiquing such representations where they stigmatize'.⁸ Tegen het einde van de jaren tachtig leidde deze ontwikkeling zelfs tot een pleidooi voor een zogeheten 'nieuwe museologie', waarmee kordaat uiting werd gegeven aan gevoelens van misnoegen of ongeduld jegens een verouderde vorm van museumkunde. Musea werden ervan beticht onachtzaam of nalatig te zijn ten aanzien van de reflectie op het eigen vakgebied, omdat de dagelijkse gang van zaken werd beschouwd als een vanzelfsprekendheid of een onproblematisch gegeven.⁹ De nieuwe museologie ofwel 'kritische museumtheorie' veronderstelde daarentegen dat alle handelingen en beslissingen in een museale omgeving worden ingegeven door onderliggende waardestelsels 'that are encoded in institutional narratives'.¹⁰ Onderzoekers beklemtoonden bijge-

1 ZebraZoe, 'Trailer: Een dag uit het leven-Kasteel Amerongen/A day in the life of Castle Amerongen -1680', *YouTube.com*, 26 juli 2011. Geraadpleegd via www.youtube.com/watch?v=pWe7wTVbLUU, op 22 oktober 2012.

2 S. Boddeke & P. Greenaway, *Een dag uit het leven. Kasteel Amerongen 1680*, Amerongen: Kasteel Amerongen, juli 2011-juni 2012.

3 'Multimediaproductie', *Kasteel Amerongen, het is zoals het was*. Geraadpleegd via <http://www.kasteelamerongen.nl/bezoek/eerder-te-zien-geweest/beleef-midzomerdag-1680/multimediaproductie/multimediaproductie/>, op 7 oktober 2012.

4 M. Selby, 'People-Place-Past. The Visitor Experience of Cultural Heritage', in: E. Waterton & S. Watson (red.), *Culture, Heritage and Representation. Perspectives on*

Visuality and the Past. Farnham: Ashgate, 2010, p. 42.

5 D. Kellner, 'Media Culture and the Triumph of the Spectacle', in: G. King (red.), *The Spectacle of the Real. From Hollywood to 'Reality' TV and Beyond*, Bristol: Intellect, 2005, p. 25.

6 G. Verstraete, 'Inleiding: Cultural studies of cultuur in conflict', in J. Baetens & G. Verstraete (red.), *Cultural studies. Een inleiding*, Nijmegen: Vantilt, 2002, p. 11.

7 S. During, *Cultural Studies. A Critical Introduction*, Londen: Routledge, 2005, p. 22.

8 Idem, p. 23.

9 E. Hooper-Greenhill, *Museums and the Shaping of Knowledge*, Londen: Routledge, 1992, pp. 3-4.

10 J. Marstine, *New Museum Theory and Practice. An Introduction*, Malden: Blackwell Publishing, 2006, p. 5.



1. Installatieoverzicht, *Een dag uit het leven*. Kasteel Amerongen 1680, courtesy Philips Communications, 2011.

volg de noodzaak van reflectie op de grondslagen van het instituut:

Beyond the captions, the information panels, the accompanying catalogue, the press hand-out, there is a subtext comprising innumerable diverse, often contradictory strands, woven from the wishes and ambitions, the intellectual or political or social or educational aspirations and preconceptions of the museum director, the curator, the scholar, the designer, the sponsor – to say nothing of the society, the political or social or educational system which nurtured all these people.¹¹

De nieuwe museologie beoogde inzicht te verschaffen in de politieke, ideologische en esthetische dimensies van museale praktijken door ongelijkwaardige machtsverhoudingen en mechanismen van sociale uitsluiting zichtbaar te maken. Het gevolg was evenwel een voortdurend proces van bezinning, reflectie en zelfkritiek, waarbij de blik vooral naar binnen werd gekeerd. Het radicalisme van de nieuwe museologie, dat ontegenzeggelijk heeft gezorgd voor vernieuwing in de museumwereld, verwerd feitelijk tot een nieuwe orthodoxie. Bovendien duidt de eenzijdige nadruk op de zogenoemde ‘politiek van de representatie’ erop dat tentoonstellingen vooral werden gezien als onderdeel van de visuele

cultuur. Hierdoor bleef de rol van de andere zintuigen bij de productie en de verspreiding van kennis *de facto* onderbelicht.¹² De actuele theorievorming op het gebied van de kunst- en cultuurwetenschappen wordt daarentegen – evenals de hedendaagse kunstpraktijk – gekenschetst door een hernieuwde belangstelling voor materialiteit en zintuiglijkheid, die soms nadrukkelijk wordt gepositioneerd als een epistemische breuk of een paradigmawisseling.¹³ De toenemende interesse in crossmediale tentoonstellingen vindt aansluiting bij deze ontwikkeling en lijkt zodoende te breken met de geschiedenis van het museum als kennisinstituut, waarin ‘weten’ gelijkstond aan ‘kijken’.¹⁴

Daarnaast zijn visuele presentatietechnieken van oudsher nauw verweven met de indeling van de tentoonstellingsruimte, die teruggrijpt op het grondplan van koninklijke paleizen. De aansluiting van zalen en vleugels maakt immers een gelijkmatige spreiding van de verschillende deelcollecties mogelijk.¹⁵ Elke ruimte binnen het museum vormt een afgebakend geheel en staat grotendeels op zichzelf, maar de afzonderlijke vertrekken zijn tevens met elkaar verbonden door de overkoepelende structuur of ‘meestertelling’ van de kunstgeschiedenis. Wanneer bezoekers zich vervolgens langs een vastgesteld traject door de zalen bewegen, volgen zij een rechtlijnig pad door de tijd. De inrichting van de ruimte weer-



2. Installatieoverzicht, *Een dag uit het leven. Kasteel Amerongen 1680*, courtesy Philips Communications, 2011.

spiegelt, met andere woorden, de chronologie van het verleden. Door de inrichting van de ruimte wordt bovendien specifiek gedrag afgedwongen: ‘no touching, no trespassing’.¹⁶ Museumbezoek is vooral een contemplatieve aangelegenheid en het publiek wordt geacht om de collectie geduldig en met gepaste afstand te beschouwen. Deze koele, afgemeten en ‘objectieve’ manier van waarnemen, die uitgaat van een strikt onderscheid tussen object en beschouwer, is een uiting van ‘optische visualiteit’ ofwel de gewoonte om voorwerpen te zien als ‘distinct, distant, and identifiable’.¹⁷ Het concept van optische visualiteit veronderstelt een afstandelijke blik die zich losmaakt van het voelende lichaam en de beschouwer zodoende in de gelegenheid stelt om tot ‘zuivere’ kennis te komen.¹⁸ Deze omgang met cultureel erfgoed, waarbij nabijheid en contact simpelweg niet zijn geoorloofd, was decennialang bepalend voor de museale ervaring van het publiek:

The experience of the visitor to the collections was that of a quantified observation of a rationalised, visual order. Vision is the most distancing of the senses, and in museums this meant that visitors kept their distance from the displays.¹⁹

De installatiekunst, die opkwam in de jaren zestig van de twintigste eeuw, verzette zich tegen deze afstandelijke en contemplatieve omgang. Ze streefde ernaar het publiek juist volledig onder te dompelen in een multisensorische omgeving in plaats van de wereld slechts te representeren met behulp van afbeeldingen, objecten en beschrijvingen. Een belangrijk aspect van deze kunstvorm is dan ook het gegeven dat ‘the entire space [is] treated as a single situation in which the viewer enters.’²⁰ De nadruk ligt hierbij op *sensory immediacy* en *physical participation*, want bezoekers dienen op eigen gelegenheid door de ruimte te bewegen en de installatie zelf te ervaren in plaats van een voorgeschreven route te volgen en

11 P. Vergo, ‘Introduction’, in: P. Vergo (red.), *The New Museology*, Londen: Reaktion Books, 1989, p. 3.

12 L. Marks, ‘Thinking Multisensory Culture’, in: *Paragraph*, 31 (juli 2008) 2, pp. 123-137.

13 Zie bijvoorbeeld I. van der Tuin, ‘New Feminist Materialisms’, in: *Women’s Studies International Forum*, nr. 24 (2011), pp. 271-277.

14 Zie ook E. Hooper-Greenhill, ‘Exhibitions and Interpretation: Museum Pedagogy and Cultural Change’, in: *Museums and the Interpretation of Visual Culture*, Londen: Routledge, 2000, pp. 124-150.

15 R. Krauss, ‘Postmodernism’s Museum without Walls’, in: R. Greenberg, B. Ferguson & S. Nairne (red.), *Thinking about*

Exhibitions, Londen: Routledge, 1996, p. 343.

16 A. Huyssen, *After the Great Divide. Modernism, Mass Culture, Postmodernism*, Bloomington / Indianapolis: Indiana University Press, 1986, p. 179.

17 L. Marks, ‘Haptic Visuality: Touching with the Eyes’, in: *Framework: the Finnish art review*, vol. 2: Innovation and Social Space (2004), pp. 79-83.

18 L. Marks, *Touch. Sensuous Theory and Multisensory Media*, Minneapolis: University of Minnesota Press, 2002, p. xiii.19 Hooper-Greenhill, op. cit. (noot 14), p.129.

20 C. Bishop, *Installation Art. A Critical Introduction*, Londen: Tate Publishing, 2005, p. 10.

afstand te bewaren tot de voorwerpen die worden gepresenteerd.²¹

De belichaamde ervaring van de toeschouwer, die nadrukkelijk centraal staat bij de installatiekunst, vormt de basis van 'haptische visualiteit'.²² In tegenstelling tot de notie van 'optische visualiteit', die draait om afstandelijkheid en objectiviteit, wordt haptische visualiteit gekarakteriseerd door nabijheid en direct contact. Deze manier van kijken is echter niet gebonden aan de fysieke aanwezigheid van een object. De notie van contact duidt veeleer op een gevoel van aantrekkingskracht, affiniteit en verbondenheid ofwel een vorm van 'tastend zien', waarbij 'de waarnemer ophoudt een op gepaste afstand geplaatste waarnemer te zijn en [...] zich voegt naar het waargenomen'.²³ De theoretische of conceptuele inzet van haptische visualiteit is 'to restore the flow between the haptic and the optical that our culture is currently lacking'.²⁴ Haptische visualiteit ontstijgt immers de conventionele notie van representatie door ook de niet-visuele zintuigen te betrekken in het proces van betekenisgeving. Crossmediale en multisensorische presentaties, zoals de video-installatie in Kasteel Amerongen, geven uiting aan deze behoefte om ook anderszins zintuiglijk te worden geprikkeld.

Een dag uit het leven was geenszins een conventionele tentoonstelling met pronkstukken, stijlkamers en verklarende zaaltreksten, maar vertoonde inderdaad grote overeenkomsten met de installatie- en videokunst. Op verschillende plaatsen in het kasteel waren namelijk korte scènes te zien, die veelal levensgroot werden geprojecteerd op de muren van de gangen, de zalen en de monumentale trappen. Deze scènes vormden samen een film 'die in fragmenten tot je komt, in elke kamer een stukje meer, soms vanuit een ander perspectief, dan weer teruggrijpend op een eerdere gebeurtenis, een flard van een gesprek dat bleef hangen toen je een eerdere kamer verliet'.²⁵ Het

effect van de filmbeelden werd versterkt door de voortdurende afwisseling van zintuiglijke indrukken, zoals de sterke geur van lavendelzeep in de wasruimte, de weerkaatsing van geelachtig licht tegen het koperen kookgerei in de keuken en flarden van zwaarmoedige barokmuziek in de rijkelijk versierde privévertrekken van de kasteelheer. Objecten uit de collectie werden eveneens getoond in samenhang met de projecties, die bovendien zorgvuldig waren afgestemd op de architectuur van het gebouw. Ze leken dikwijls zelfs te versmelten met het interieur, terwijl de ruimte werd gevuld door het bijbehorende geluid van stemmen, muziekinstrumenten en drukke bedrijvigheid. Het onderscheid tussen de video-installatie en de omgeving was feitelijk verdwenen: het gehele kasteel was getransformeerd in een ruimtelijk kunstwerk.

De mogelijkheid om rond en door het werk te lopen vroeg een andere houding van het publiek dan traditionele, objectivistische vormen van informatieoverdracht. De video-installatie deed immers nadrukkelijk een beroep op de gemoedstoestand en de persoonlijke gewaarwordingen van de bezoekers. Zij werden bovendien uitgenodigd om enige tijd te verpozen in het kasteel en vrijelijk rond te dwalen of juist rustig 'te zitten en te luisteren naar de verhalen'. Deze temporele dimensie is eveneens kenmerkend voor de installatiekunst: 'The experience of viewing is [...] marked by duration (like theatre), because it directly solicits the viewer's presence'.²⁶

Kasteel Amerongen lijkt, om kort te gaan, te hebben gekozen voor een verregaande esthetisering van het tentoonstellingsbeleid door het gebouw integraal te benaderen als een ruimtelijke installatie. De spectaculaire en hoogtechnologische presentatie was zelfs bij uitstek een esthetische belevenis, waarbij de bezoeker tegen betaling helemaal opging 'in een bepaald evenement of een bepaalde omgeving' zonder daarop zelf invloed te hebben.²⁷ Hieruit volgt wellicht toch de conclusie

21 Idem, p. 11.

22 Marks, op. cit. (noot 18), p. 18.

23 F. Ankersmit, *De historische ervaring*, Groningen: Historische uitgeverij, 1993, p. 38.

24 Marks, op. cit. (noot 18), p. xiii.

25 N. Grooff, 'Kasteel Amerongen | Het museum leeft!', in: *Opperdiep*, 12 januari 2012, n.p. Geraadpleegd via: <http://opperdiep.wordpress.com/2012/01/12/kasteel-amerongen-het-museum-leeft>, op 19 oktober 2012.

26 Bishop, op. cit. (noot 20), p. 53.

27 B. Pine II & J. Gilmore, *De beleveniseconomie* (1999), tweede herziene druk. Den Haag: Academic Service, 2012, p. 66.

28 Idem, p. 60.

29 Stichting Kasteel Amerongen, 'Missie & Visie'. Geraadpleegd via: <http://www.kasteelamerongen.nl/organisatie/missie-visie>, op 7 november 2012.

30 R. Parry & A. Sawyer, 'Space and the machine. Adaptive museums, Pervasive Technology and the New Gallery Environment', in: S. MacLeod (red.), *Reshaping Museum Space. Architecture, Design, Exhibitions*, Londen: Routledge, 2005, pp. 39-40.



3. Installatieoverzicht, *Een dag uit het leven. Kasteel Amerongen 1680*, courtesy Philips Communications, 2011.

dat Kasteel Amerongen uiteindelijk is gezwicht voor de druk van de hedendaagse consumptencultuur en de vercommercialisering van de erfgoedsector. In de beleveniseconomie van de eenentwintigste eeuw is de esthetisering van consumptiegoederen immers een veelgebruikte strategie om toegevoegde waarde te creëren, waarbij producten of diensten worden aangeboden als een reeks van ervaringen die zodanig zijn geregisseerd 'dat het individu zich aangesproken voelt en een herinnering mee naar huis neemt'.²⁸

Het esthetische gebruik van crossmediale presentatietechnieken door Kasteel Amerongen heeft echter nog een andere dimensie, die treffend is verwoord in de missie van de stichting die zich tegenwoordig inzet voor het behoud van het eeuwenoude woonhuis, het oorspronkelijke interieur en de historische tuin, alsook voor de ontsluiting hiervan voor een breed publiek. Uit de doelstellingen van de organisatie blijkt namelijk dat zij beoogt 'een impuls te leveren aan de landelijke discussie over ontsluiting van erfgoed en museale collecties' door samen te werken met kunstenaars en zodoende te komen tot 'verrassende thematische en actuele vormen van ontsluiting van het verhaal van het kasteel'.²⁹ *Een dag uit het leven* is hiervan een uitstekend voorbeeld en geeft inderdaad de aanzet tot een heroverweging van museale praktijken. De vorm, de functie en de aantrekkingskracht van erfgoed

worden immers mede bepaald door 'ways of seeing and ways of knowing that each society has built for itself'.³⁰

Doordat de experimenten met crossmediale en multisensorische presentatietechnieken eveneens zorgen voor verrassende interpretaties van bekende objecten en gebeurtenissen, ontstaan mogelijk nieuwe inzichten en nieuwe vormen van kennis. Ze bereiden hiermee de weg voor een herwaardering van de esthetische ervaring in de etymologische zin van het woord, namelijk als een vorm van zintuiglijke waarneming die kennis verschaft over de wereld. Het perspectief van de museologie dient derhalve te worden uitgebreid met noties van haptische visualiteit om de nieuwe vormen van kennisproductie te duiden, die worden bewerkstelligd door crossmediale tentoonstellingen. Hiermee wordt een waardevolle bijdrage geleverd aan de herbezinning op de rol van het museum in de hoogtechnologische kennissamenleving van de eenentwintigste eeuw. ●

Personalia

Martijn Stevens is universitair docent Cultuurwetenschap aan de Radboud Universiteit Nijmegen. Hij bestudeert hedendaagse cultuuruitingen en heeft een bijzondere interesse in digitale kunst, populaire media, kritische theorie, cultureel erfgoed en het virtuele museum. Hij was tevens medeoprichter van het Centre for New Aesthetics.