

DE HAPPENING IS VOORBIJ

*Flarden van herinnering aan Allan
Kaprows vergankelijke werk*

Hoe maak je een tentoonstelling van kunst die niet automatisch blijft bestaan? Allan Kaprow, de uitvinder van de *happening*, heeft zijn werk geen uitgesproken heldere gebruiksaanwijzing meegegeven. Imara Limon laat zien dat dit voor sommige curatoren een vrijbrief blijkt voor een betekenisloze terugblik.

De presentatie van kunstenaarsarchieven is altijd problematisch, zeker in het geval van vergankelijke kunst. In 2007 probeerde het Van Abbemuseum het met de retrospectieve tentoonstelling *Allan Kaprow: Art as Life* (diverse locaties, 2006-8).¹ Een belangrijk deel van deze tentoonstelling rond het werk van de Amerikaanse kunstenaar Allan Kaprow (1927-2006) bestond uit archiefmateriaal verbonden aan Kaprows oeuvre, zoals documentaire foto's, film en tekst, grotendeels afkomstig uit het grootste archief met documenten en objecten rond Kaprows leven en werk, de Allan Kaprow Papers van het Getty Research Institute in Los Angeles.² Dit onderdeel van de tentoonstelling werd 'Museum as Mediation' genoemd. In het andere deel, 'Agency for Action', werden nieuwe versies – ofwel *reinventions* – van een selectie uit Kaprows *environments*, *happenings* en *activities* gerealiseerd. Het basisconcept voor de tentoonstelling is opgesteld door curatoren Eva Meyer-Hermann en Stephanie Rosenthal. Het uitgangspunt van de *reinvencion* in 'Agency for Action' was dat Allan Kaprow niet langer verantwoordelijk was voor de uitvoering van zijn werk. Op de verschillende locaties werden dan ook interpretaties hiervan door curatoren, kunstenaars en anderen gerealiseerd. Voor 'Museum as Mediation' selecteerden Meyer-Hermann en Rosenthal het te presenteren archiefmateriaal. De manier waarop dit materiaal werd gepresenteerd verschilde echter per locatie. Philippe Pirotte, directeur van Kunsthalle Bern in Zwitserland, legt bijvoorbeeld de nadruk op de fysieke toegankelijkheid tot het materiaal: 'In the other two venues [München en Eindhoven], posters were hung far away in a sort of mosaic. I decided to display it a bit differently, to allow the public to come as close as possible to the facsimiles and posters. [...] I spread the scores in a constellation on tables in such a way

that people would dare to put their elbows on it. I wanted the atmosphere to be more that of a study library than of a show.'³ Over de presentatie in het Van Abbemuseum zegt Pirotte: 'Then it went to the Van Abbemuseum where it became a sort of test of how far could an artist like Allan Kaprow be consecrated in a museum context and a historical context. The presentation of his pieces was very museal [...].'⁴

Wie enigszins bekend is met het werk van de kunstenaar voelt onmiddellijk de spanning tussen enerzijds het conceptuele, vaak nadrukkelijk vergankelijke werk dat gericht is op ervaring en onmiddellijkheid, en anderzijds het haast onmogelijke streven om dit werk in museale context opnieuw te beschouwen. De kwestie van (re-)presentatie van vergankelijke kunst en later ook van de *performance* binnen het institutionele kader van musea en galeries is juist nu relevant, zoals ook blijkt uit het interview met Philippe Pirotte.⁵ De museale presentatie van het materiaal in Eindhoven, de 'verering' van de kunstenaar met de tentoonstelling en de afstand tussen de interpretaties van een overkoepelend tentoonstellingsconcept zijn aspecten die mij ook opvielen. Ze houden verband met de bijzondere functie die aan het materiaal wordt toegekend. Curator Eva Meyer-Hermann, verantwoordelijk voor de tentoonstelling in het Van Abbemuseum, wil aanzetten tot nadenken over de rol van het museum als bemiddelaar tussen kunst en de bezoeker: 'The museum as the provider of authoritative interpretations remained very much in the background. It served simply as a "mediation tool" where materials were laid out to be examined and even handled.'⁶ Er moest dus iets met het materiaal gedaan worden, maar de nadruk lag op de wijze waarop het museum de bezoeker kan aanzetten tot een handeling en niet op de



1. Op het scherm: documentatiefilm van *Household*, 1964. Zaaloverzicht *Allan Kaprow: Art as Life*, Eindhoven (Van Abbemuseum), 2007. Persarchief Van Abbemuseum (foto: Peter Cox).

betekenis van het materiaal zelf. De bezoeker moest volgens Meyer-Hermann vrij kunnen associëren, zonder daarbij belast te worden door de autoritaire interpretatie van de curator. Naar mijn inzicht reduceert deze methode van tentoonstellen Kaprows werk echter tot een *case study* voor institutioneel zelfonderzoek. Daarom stel ik hier niet de rol van het museum centraal, maar ga ik op zoek naar de verschillende niveaus waarop het archiefmateriaal kan functioneren in de tentoonstelling. Daarbij komt aan het licht dat veel vraagstukken die inherent zijn aan Kaprows werk uit de weg zijn gegaan.

In de jaren veertig studeerde Kaprow kunstgeschiedenis en filosofie in New York. Enkele jaren later begon zijn carrière als kunstenaar met werk dat zich ontwikkelde van teken- en schilderkunst via collages en assemblages tot installaties die hij *environments* noemde.⁷ Kaprow experimenteerde met de betekenis van de vergankelijkheid van zijn werk en zocht naar nieuwe grenzen van de kunstwereld. Zijn werk werd ‘conceptueler’ totdat er uiteindelijk nauwelijks nog objecten in voorkwamen en Kaprow bovenal menselijke relaties en

interacties initieerde in de experimentele kunstvorm die hij in 1958 de *happening* noemde.⁸ De *happening* was geen toneelstukje voor publiek, maar onderscheidde zich van spektakel door alle aanwezigen actief te laten bijdragen aan het werk. Uit het voorwoord van *Essays on the Blurring of Art and Life* (dat Kaprow schreef in 2001) blijkt dat Kaprow steeds meer aan participatie in kleine kring hechtte: ‘My audience (never large) was reduced further to a handful of participants plus the accidental passerby who was invited to join in the activity.’⁹ De ogenschijnlijk alledaagse gebeurtenis vond in eerste instantie binnen de institutionele kunstwereld plaats. Een van de eerste en meest bekende *happenings* is *18 Happenings in 6 Parts*, in 1959 gepresenteerd in de Reuben Gallery in New York. Het werk bestond uit een aantal simultaan uitgevoerde *happenings* in drie gecreëerde ruimtes. Kaprow scheidde deze ruimtes slechts van elkaar met semi-transparant plastic, wat het verplicht roulende publiek ervan onthield alles te kunnen zien.¹⁰ De encensering van de ruimte en het spel met het publiek als participant was erg kunstmatig en het leidde Kaprow al snel

naar het besluit dat het dagelijks leven de setting voor zijn *happenings* moest worden. Vanaf de vroege jaren zestig beperkte de kunstenaar zijn werk dan ook tot buiten de instituten.¹¹

Aan de hand van geschreven of getypte instructies, *scores*, werden de *happenings* enigszins geregisseerd door de kunstenaar. Veel van deze instructies zijn bewaard gebleven en opgenomen in de Allan Kaprow Papers. Circa tien jaar later, toen de *happenings* volgens Kaprow teveel aandacht kregen, doopte hij ze om tot *activities*, en kregen ze meer de vorm van kleinschalige sociale experimenten. Dit markeerde een punt waarop de kunstenaar zich nog meer leek los te maken van de traditionele kunstwereld.¹² *Activities* vonden plaats in de privékring van de kunstenaar en hij ontwikkelde instructies in de vorm van tekst gecombineerd met beeld. Deze zogenaamde *activity booklets* dienden ertoe de *activities* tevens buiten Kaprows aanwezigheid uit te kunnen voeren. Deze *activities* bleef Kaprow tot het einde van zijn leven opstellen en uitvoeren. In *Art as Life* waren zowel (reproducties van) de *scores* en de *activity booklets* te zien en verkrijgbaar om zelf mee aan de slag te gaan.

In haar essay 'Agency for Action' (2008) noemt curator Stephanie Rosenthal, medeverantwoordelijk voor het tentoonstellingsconcept, de kunstenaars groeiende behoefte om zijn werk te laten voortbestaan: 'Kaprow became increasingly aware that his Happenings and Activities would come to a halt when his life ended if he did not find a new approach for their realization. [...] In 1984, he described a project [...] that suggested how a Happening might be reinvented.' Kaprow: 'So my proposal is this: to *create* 1960 wholesale, *not* to re-create it in any sense. The idea stems from the plan I'm currently working out with Al Nodal at Otis/Parsons in LA. Al wanted to present a retrospective of my work back to 1947. I suggested instead the invention of my past and he was enthusiastic. The central point of the retrospective would be not retrospectively; and it would be made clear right from the beginning in all public communication [...].'¹³ Kaprows werk wordt opnieuw uitgevonden aan de hand van instructies, wat voortdurende vernieuwing tot gevolg heeft – of tenminste vernieuwing qua vorm. Een mogelijk gevolg is dat de kunstvorm al snel wordt uitgehold tot een visueel spektakel en verliest aan relevantie, zoals in de jaren zestig gebeurde. In het voorwoord

van *Essays on the Blurring of Art and Life* licht Kaprow zijn deceptie toe: 'The Happening seemed to me a new art form [...] But soon, even the experimental Happenings appeared saddled with the art history they would replace [...] I'm talking about unquestioned beliefs associated with all the arts. For example, belief in objects that can be possessed; belief in eternity; belief in control and skill; belief in creativity; belief in publicity and fame; belief in marketability. These beliefs guided the Happenings no less than the conventional arts and popular culture.'¹⁴

Van al deze verwachtingen en ideeën die Kaprow rond zijn werk had, was op de tentoonstelling in Eindhoven weinig te zien. Het is opvallend dat van slechts enkele materialen herkenbaar was van welke *happening* of *activity* ze oorspronkelijk deel uitmaakten. Een van de weinige herkenbare voorbeelden is *Household* (1964), een documentatiefilm van een gelijknamige happening. De film werd geprojecteerd op een groot vrijstaand scherm middenin een zaal met aan de wand enkele werken op doek als stille getuigen van Kaprows verleden in de schilderkunst (afb. 1). In de zaal was een tekstbordje te vinden met de titel, het jaartal, de lengte en de herkomst van de film. Het merendeel van het aangeboden archiefmateriaal bestond echter uit een geheel van circa driehonderd *scores* voor de *happenings* en *activities*, niet van een toelichting voorzien (afb. 2).¹⁵ De getypte, geschreven en geschetste aanwijzingen waren gepresenteerd in vitrines, die drie van de tien symmetrische tentoonstellingszalen van de oudbouw bezetten. Er was een zaal gewijd aan documentaire fotografie van Kaprows werk, waarin fotografisch materiaal als willekeurige afbeeldingen in diavorm naar keuze was te projecteren op de wand, en er waren enkele zalen met geënceneerd beeld uit de *activity booklets* en documentaire en geënceneerde filmmaterialen. Hierbij werd zelden aangegeven aan welk werk het beeldmateriaal gerelateerd was.

In een essay omtrent de tentoonstellingsreeks licht Meyer-Hermann de keuze tot devaluatie toe: 'Around the walls there were videos of other Happenings and Activities. These films were not intended to be regarded as works of art in their own right; they were simply yet another medium giving the visitor access to Kaprow's 'extended' concept of artistic work.'¹⁶ Dit mentaal loskoppelen van de archiefmaterialen en de vergankelijke kunst uit de twintigste eeuw brengt de curator in verband



2. Scores in vitrines. Zaaloverzicht Allan Kaprow: *Art as Life*, Eindhoven (Van Abbemuseum), 2007. Persarchief Van Abbemuseum (foto: Peter Cox).

met de eerder genoemde doelstelling bezoekers vrij te laten interpreteren uit het archief: 'What happens if visitor-participants are presented with the materials arranged according to genres and media, such that any predetermined integration or interpretation is deliberately avoided? What coincidences, associations, personal circumstances, and knowledge will then shape the viewers' picture of Kaprow's art?'¹⁷ Meyer-Hermann benadrukt dat de bezoeker als het ware de rol van auteur of (beeld-)redacteur aanneemt door zelf te selecteren welke dia hij wil zien.¹⁸ Dat alle aanwezigen werden verwacht deel te nemen aan de *happening* of *activity*, kortom het principe van participatie, neemt zij dus blind van Kaprow over. Vreemd genoeg past Meyer-Hermann dit principe zonder verdere uitleg toe op de handelingen tijdens het tentoonstellingsbezoek, alsof *Allan Kaprow: Art as Life* één grote *happening* was. Hier dringt de agenda van het tentoonstellingsconcept zich op: een tendentieuze selectie uit de Allan Kaprow Papers van materialen die vaak niet te identificeren zijn, enkele handig gekozen citaten van de kunstenaar omtrent participatie en zijn ambivalente houding

tegenover het museum als instituut, blijken erg geschikte hulpmiddelen voor het onderzoek naar het museum als bemiddelaar tussen kunst en publiek.

Niet duidelijk is wat Meyer-Hermann precies onder bemiddeling verstaat. Opvallend is de genoemde poging de archiefmaterialen los te zien van de *happenings* en *activities* in het verleden. 'There was no additional visual information explaining the individual sheets: that would of necessity have cast the display as a historical reconstruction,' redeneert Meyer-Hermann.¹⁹ Maar door de banden te verbreken tussen enerzijds de bewaard gebleven materialen en documentatie en anderzijds de geschiedenis, verliest het archiefmateriaal alle betekenis en rest een puur persoonlijke verbeelding van Kaprows vergankelijke werk, die louter gebaseerd is op visuele middelen en niet op de ideeën van de kunstenaar. Bemiddeling draait niet om Kaprows kunstenaarsarchief, maar centraal staat de rol van het museum in het totstandbrengen van een dialoog tussen elk willekeurig object en het publiek. Daarom is het interessant om te kijken wat in de tentoonstelling juist niet aan de orde komt. Daarin zijn twee belangrijke factoren te

onderscheiden: de kunsthistorische context en het archief als onderwerp.

De notie van vergankelijkheid in Kaprows werk is sterk verbonden met de toenmalige situatie in de westerse kunstwereld. In de jaren vijftig en zestig maakte assemblagekunst, waarin relatief waarde-loze gevonden objecten worden samengesteld tot kunstwerk, een belangrijk deel uit van de avant-garde. Kaprow gebruikte voor zijn assemblages vooral afvalmateriaal, wat gezien kan worden als een directe verwijzing naar de wegwerpcultuur van de consumptiemaatschappij. In diepere zin verwees het naar de fixatie op objecten die wordt ondermijnd door de vergankelijkheid van afvalmateriaal.²⁰ Ook de *happening* refereerde aan het object, zoals Alex Potts, kunsthistoricus aan de University of Michigan, in de tentoonstellingscatalogus schrijft: '[T]he actual Happening lives on in Kaprow's writings as a phenomenon located in the gap between two verbal articulations: the scenario or projection of what the Happening might be, and the recollection of, or commentary on, what it was.'²¹ In 'the gap' – de leemte tussen het idee dat voorafgaat aan het werk en de herinnering eraan – vonden we tot halverwege de vorige eeuw bij de meeste kunstenaars een fysiek kunstwerk. Dit object werd zorgvuldig geconserveerd, en tentoongesteld als zijnde het werk. Het ontbreken van een dergelijk object in Kaprows *happenings* verschuift de aandacht naar het complete proces, dat begint met een scenario (de geschreven *score*), gevolgd door de uitvoering ervan en tenslotte de (geschreven, gefotografeerde of gefilmde) herinneringen aan de *happening*.

Om dit hele traject van scenario tot herinnering in beschouwing te kunnen nemen als kunstwerk, is verbeelding nodig, zegt Potts, deels Kaprow citerend: 'The objectlessness of a Kaprow artwork presents us with something that cannot be fully assimilated within the public arena of the museum or gallery. It is always, in part, "something purely imaginary" that we, like the artist, are "free to explore" in "a beautiful privacy".'²² Zo impliceert het immateriële karakter van Kaprows werk een nadruk op de context, het proces en het verhaal dat altijd in een kunstwerk besloten ligt. Het werk wordt gereduceerd tot een nietszeggend 'object' als slechts wordt gekeken naar wat direct zichtbaar is, en er wordt vergeten verder te denken. Uiteraard is de kunsthistorische context

slechts een van de vele relevante omstandigheden die het werk van de kunstenaar vorm en duiding kunnen geven. Waar een interessant verband kon worden gelegd met het ideeëngoed van Kaprow bleef de presentatie van *Allan Kaprow: Art as Life* in Eindhoven beperkt tot een eerbetoon aan de kunstenaar zonder kritische vragen te stellen over zijn werk(wijze). Alle aandacht was gericht op de ruimtelijke museumpresentatie, en Meyer-Hermann legde zichzelf de taak op om de bezoeker zoveel mogelijk tot (fysieke) actie aan te zetten en keuzes te maken, opdat hij zou transformeren tot participant.

Met het archiefmateriaal en de Allan Kaprow Papers in de hoofdrol, is het opmerkelijk dat de curator wel de rol van het museum benadrukt, maar het archief als fenomeen onbelicht laat. Hoe kan de rol van het archief in Kaprows werk worden beschouwd? In de eenentwintigste eeuw resteren slechts nog de *scores* en herinneringen, die een belangrijk onderdeel vormen van zijn werk. Ze geven vorm aan de indruk die men vandaag kan hebben van een *happening* en maken dat na afloop van de gebeurtenis niet elk spoor ervan onmiddellijk is uitgewist. Potts' inzicht dat de tekstuele archiefdocumenten een integraal onderdeel van het oeuvre vormen, geldt mogelijk ook voor het archief als fenomeen. Net als de teksten zijn de andere archiefmaterialen grotendeels zorgvuldig door de kunstenaar geselecteerd en bewaard en heeft hij in 1984 een idee aangedragen hoe ermee kan worden omgegaan in de toekomst. Dit inzicht heeft verstrekkende gevolgen voor de rol van archiefmaterialen in de tentoonstelling. Juist omdat het archief een ambivalente rol heeft in relatie tot het werk, is het ontbreken van een kritische reflectie problematisch. Het lijkt alsof aan het archief wordt gerefereerd alsof het een statische verzameling betreft, in plaats van een dynamisch geheel van materialen die op verschillende wijzen – en binnen verschillende contexten en perspectieven – met elkaar in verband kunnen worden gebracht.

De omgang met het archief in het Van Abbemuseum, waarbij het winnen van informatie voor het publiek een hele klus blijkt, doet denken aan een essay door Sue Breakell, archivaris van Tate Archive, in Tate's onderzoeksblad. Ze beschrijft hoe er eind vorige eeuw een verschuiving heeft plaatsgevonden in de collectieve perceptie van het Engelse woord *archive*.²³ Door de introductie van

de *personal computer* heeft de gewone burger een toenemend aantal elektronische documenten te verwerken. Men relateert *archive* niet meer onmiddellijk aan een fysieke plaats met een enorme hoeveelheid archiefstukken die vooral toegankelijk zijn via de (categorisatie door een) archivaris, maar de eerste associatie is nu die van *archive* als werkwoord.²⁴ Iedereen is een *gatekeeper* van grote hoeveelheden informatie geworden, maar dat betekent niet dat we allemaal archivaris zijn, want lang niet alle verzamelde informatie wordt geordend en geclassificeerd. Breakall zegt dan ook: 'Often, things are called archives that are really just groups of material.'²⁵ Dit is een belangrijk onderscheid tussen de Allan Kaprow Papers – als een coherent, geclassificeerd archief – en het gepresenteerde documentaire archiefmateriaal zonder context en duiding.

Door het kunstenaarsarchief (de Allan Kaprow Papers) te zien als integraal onderdeel van het oeuvre, is het niet langer een verzameling documenten die iets kan onthullen over het werk, maar wordt het archief zelf een te bestuderen object. Een object weliswaar, maar met de aard van Kaprows werk in acht genomen: tot de kern ervan hoort ook de anticipatie, de context en de herinnering eraan. Het is een veelzeggende keuze dat de tentoonstellingsmaker discussies omtrent het geclassificeerde archief als fenomeen negeert, terwijl dit zoveel kan onthullen over de kunstenaar en zijn werk, en zich beperkt tot losse materialen die slechts flarden van herinneringen uitdrukken.

De tentoonstelling wordt gekenmerkt door het willen eren van Kaprow zonder dieper in te gaan op de relevantie van zijn werk. Ook de ideeën van Kaprow rond bijvoorbeeld participatie en verbeelding waren slechts terug te zien in aangepaste, geciteerde vorm, door Meyer-Hermann met geweld in een nieuw jasje gestoken dat eigenlijk niet past. Participatie heeft te maken met onmiddellijke ervaring van vergankelijk werk, en kan niet probleemloos worden vertaald naar het deelnemen aan de tentoonstelling. De notie van bemiddeling die Meyer-Hermann inzette – het uitstellen van archiefmaterialen en die ongehinderd door enige kennis laten examineren en gebruiken door het publiek – valt niet te rijmen met Kaprows ideeën ten aanzien van het algeheel blijven creëren en het vinden van het verleden ('to create 1960 wholesale',

'Al wanted to present a retrospective of my work back to 1947. I suggested instead the invention of my past'), en verwerping van conventionalistische idealen ('belief in objects that can be possessed; belief in eternity; belief in control and skill; belief in creativity; belief in publicity and fame; belief in marketability'). Evenmin correspondeerde de opzet van *Allan Kaprow: Art as Life* met de aard van het werk, waarin het gehele proces voor en na de productie van het 'object' in zijn totaliteit als het kunstwerk moet worden beschouwd. Het archief danste als het ware tijdloos door de zalen en met slechts een visuele impressie van hoe een *happening* of *activity* geweest kon zijn, weegt het gebrek aan grip op inhoud des te zwaarder.

- 1 *Allan Kaprow: Art as Life* is georganiseerd door Haus der Kunst, München (oktober 2006 - januari 2007) in samenwerking met het Van Abbemuseum, Eindhoven (februari - april 2007). De tentoonstelling reisde ook naar Kunsthalle Bern (juni - augustus 2007), Museo d'Arte Contemporanea di Villa Croce, Genua (november 2007 - februari 2008) en The Museum of Contemporary Art, Los Angeles (maart - juni 2008). Een gelijknamige publicatie rond de tentoonstelling verscheen in april 2008: E. Meyer-Hermann, A. Perchuk en S. Rosenthal (red.), *Allan Kaprow: Art as Life*, Londen 2008.
- 2 Dit artikel is sterk gerelateerd aan mijn masterscriptie voor Museumstudies, waarin ik mij vooral richt op een collectief geheugenverlies dat zich manifesteert door *reinvention* van de *happenings* en door de focus op het (visuele) archiefmateriaal in *Allan Kaprow: Art as Life* (2006-8) in plaats van op de cruciale rol van het vergankelijke in Kaprows werk. In dit artikel ligt de nadruk echter op de afdeling van de tentoonstelling die 'Museum as Mediation' werd genoemd.
- 3 V. Bobin, J. Kläring, 'Philippe Piroette on Allan Kaprow', *Bo-ring.net*, Interview 14 januari 2009. Geraadpleegd 30 september 2011 via http://www.bo-ring.net/?page_id=359.
- 4 Ibidem.
- 5 Zo organiseerde de Appel arts centre (Amsterdam) de conferentie 'A Little Less Conversation' (1 oktober 2011), over het tentoonstellen van hedendaagse *performance*, in samenwerking met het Stedelijk Museum Amsterdam. De conferentie is een vervolg op 'The manifold (after)lives of performance' (13-15 november 2009) omtrent de vraag wat er achterblijft als de performance voorbij is. De conferentie werd mede-georganiseerd door STUK Kunsten-centrum (Leuven).
- 6 E. Meyer-Hermann, 'Museum as Mediation', *Allan Kaprow. 18 Happenings in 6 Parts*, Göttingen 2007, p. 71.
- 7 S. Rosenthal, 'Agency for Action', in: Meyer-Hermann e.a., op.cit. (noot 1), p. 59.
- 8 P. Schimmel, "Only memory can carry it into the future": Kaprow's Development from the Action-Collages to the Happenings', in: Meyer-Hermann e.a., op.cit. (noot 1), pp. 11-15.
- 9 A. Kaprow, 'Preface to the Expanded Edition: On the Way to Un-Art', in: A. Kaprow, J. Kelley (eds.), *Essays on the Blurring of Art and Life*, Londen 2003, pp. xvii-xxix (xviii).
- 10 Schimmel, op.cit. (noot 8), pp. 15-17.
- 11 Rosenthal, op.cit. (noot 7), p. 59.
- 12 Ibidem.
- 13 Idem, p. 61.
- 14 Kaprow, op.cit. (noot 9), pp. xxvii-xxviii.
- 15 De *scores* waren chronologisch geordend per vitrine, waarop telkens een periode van circa drie jaar werd aangegeven. Soms is de *happening of activity* te herkennen aan de *score*, of wordt ernaar verwezen op het tekstbordje in de vitrine, maar de relatie tussen het materiaal en de uitvoering waarnaar het verwijst was bewust niet verder toegelicht door de curator.
- 16 Meyer-Hermann, op.cit. (noot 6), p. 70.
- 17 Idem, p. 71.
- 18 Idem, p. 69. Meyer-Hermann: '[...] the visual material existed only in the form of acetates that the exhibition visitor could choose and place on the overhead projectors. The viewer thus became an author of sorts, or at least an editor, and certainly an agent, putting together visuals for themselves and others.'
- 19 Idem, p. 71.
- 20 Zie bijvoorbeeld: A. Potts, 'Writing the Happening', in: Meyer-Hermann e.a., op.cit. (noot 1), p. 23: 'Its essential mutability, its truthfulness as a phenomenon caught up in a larger cycle of "creation - decay - creation," was partly determined by the realities of the modern world of consumer capitalism - a world of junk and throwaway products.'
- 21 Idem, p. 22-23.
- 22 Idem, p. 27. Potts verwijst naar een essay in een eerdere uitgave van *Essays on the Blurring of Art and Life*: A. Kaprow, 'Happenings in the New York Scene (1961)', in: A. Kaprow, J. Kelley (eds.), *Essays on the Blurring of Art and Life*, Berkeley 1993, p. 26.
- 23 S. Breakell, 'Perspectives: Negotiating the Archive', *Tate Papers. Tate's online research journal*, Londen, lente 2008. Geraadpleegd 15 september 2011 via <http://www.tate.org.uk/research/tateresearch/tatepapers/08spring/breakell.shtm>.
- 24 Ibidem.
- 25 Ibidem.