

## ***Show, don't tell. Framing Wesley Meuris***

*Pieter Vermeulen*

Het werk van Wesley Meuris laat zich niet makkelijk interpreteren en ontvouwen. Ambigüiteit en subtiliteit blijven welbewust in zijn werk vervat, als een wenk voor de aandachtige of juist achteloze toeschouwer, de doorsnee museumbezoeker, de doorgewinterde kunstcriticaster, de filosoof, de toerist, de museumcurator – wie zal het zeggen? Meuris lijkt vooral te willen *tonen*, zonder daar al te veel woorden aan vuil te maken. Zijn precieze motieven heeft hij nooit uitgesproken, en de vraag is of dat ooit gaat gebeuren. Daarom zal mijn tussentijdse beschouwing meer lijken op een speurtocht, een verhoor van een oeuvre dat niet zonder meer valt te kaderen, omdat het dat kader voortdurend bevraagt en zelfs ondergraaft.

### **Tussen ja en nee**

Laten we ons onderzoek starten bij een instituut dat vaak door de kunstenaar wordt aangehaald, de Foundation for Exhibiting Art and Knowledge (FEAK). Het is een overkoepelend instituut dat, afgaand op de website en bijhorende publicatie, instaat voor de ontwikkeling van concepten voor tentoonstellingen, biënnales en beurzen, en voor productie, publiekswerking, communicatie, toerisme, onderzoek, kunstcritiek en zo meer. Kortom, voor de hele professionele omkadering van de kunsten, van de producten tot aan de dienstverlening. De Foundation wordt gerund door gespecialiseerde onderzoekers en beschikt over een archief en bibliotheek die dienst doen als expertisecentrum. FEAK organiseert, reguleert en controleert, en komt daarmee tegemoet aan de eigentijdse noden.

Alleen: FEAK is fake. Of, beter gezegd, fictief - een ingenieus hersenspinsel van Wesley Meuris. Wie door de publicatie van het instituut bladert, de website bezoekt of het promotiemateriaal bestudeert, zal dat na een tijdje beginnen te dagen. Er zijn voldoende (onderhuidse) hints die in die richting wijzen. Daarmee is ook duidelijk dat het de kunstenaar niet gaat om het creëren van een naadloze simulatie. En juist daarom ga je denken dat de fictie hier iets over de feiten verraadt. Bewijst fictie zich vaak niet als een dankbare omweg om de realiteit beter te begrijpen? 'Fiction reveals the truth that reality obscures' luiden de wijze woorden van Emerson.

In de voorbije decennia is de kunstwereld niet alleen duchtig geprofessionaliseerd, maar ook volwaardig uitgegroeid tot wat Adorno en Horkheimer een halve eeuw geleden nog hekelend de 'cultuurindustrie' noemden. Een maatschappelijke sector die zogenaamd de hele globe omspannt, meer voortbrengt dan ooit en die tegelijk zo mainstream is. Van privécollecties en musea tot *franchise* fairs en biënnales: zin voor spektakel en *a touch of commerce* worden er niet in het minst geschuwd. Als non-discipline speelt marketing daarin een cruciale rol. De 'Artworld' waar de Amerikaanse kunstfilosoof Arthur Danto het in 1964 nog over had<sup>1</sup>, heeft zich inmiddels vertakt tot een woekerend, hyperproductief multiversum. Een machtig apparaat dat in zijn marktgerichte werking weinig ongemoeid laat en veelal verdacht kan worden van een soort economisch imperialisme. Deze relatief nieuwe industrie heeft diepe sporen in de kunstproductie nagelaten.

Het is moeilijk om de dans der commercie te ontspringen of zomaar uit het kader te stappen. En niet alleen moeilijk, maar evengoed naïef. Dat is een les die we kunnen trekken uit enkele decennia van institutionele kritiek. Is het onderscheid tussen kunst en kader wel zo duidelijk als we denken? Sinds de jaren zestig van de vorige eeuw hebben kunstenaars het instituut (terecht) bestormd als een hegemonisch gedrocht dat gestuurd wordt door complexe sociale, culturele en politieke mechanismen. Het ontbloten van dat ideologisch raderwerk was een voornaam statement, met pioniers als Hans Haacke als getuigen. En ook al waren de wapens verdeeld, fictie bleek een erg gewilde manier van werken. Zo richtten tal van kunstenaars – waaronder Marcel Duchamp, Daniel Buren en Claes Oldenburg<sup>ii</sup> – een zelfverzonnen museum op, of ze gebruikten vervalsingen als artistieke strategie. Met zijn *Musée d'Art Moderne, Département des Aigles* (1968-1971) stelde Marcel Broodthaers de bestaande, dominante museumpraktijken aan de kaak. Met het fictieve instituut beweerde hij de structuur van Duchamps *readymade* om te keren. Hij zei niet: 'Dit is een kunstwerk', maar 'Dit is een museum'<sup>iii</sup>. Deze fictionalisering had niet alleen tot doel het museum te bekritisieren, maar ook om het door te lichten, te analyseren. Met, uiteraard, de nodige dosis Belgische humor, hoe moeilijk die ook te definiëren valt. Wesley Meuris is ongetwijfeld schatplichtig aan deze conceptuele *belgitude*, die loopt van pakweg Marcel Broodthaers tot Guillaume Bijl. Zijn werk draagt een soort sluike humor in zich die de bezoeker niet direct zal doen schaterlachen, maar eerder aan het denken zet. FEAK is fictief, maar daarin ook doodserieus. Daarom verkiest Meuris te spreken van *factie*, een semantische mengvorm van feit en fictie. Ironie is geen doodlopende straat, maar juist een subtiel spel met de façade, een flirt met de belofte van inhoud, expertise en autoriteit. Meuris' werk knikt 'ja' en schudt tegelijkertijd 'nee'. Het laat zich daardoor moeilijk in een hokje duwen. Architecturale schaalmodellen stellen de kunstenaar in staat om de realiteit enigszins te ontwrichten en zo naar zijn hand te zetten. Doorheen een proces van constructie en deconstructie maakt hij dominante representatiemechanismen zichtbaar, die leiden tot geijkte manieren van kijken, handelen of spreken.

### **Van ironie tot cynisme (en terug)**

Ironie is misschien geen kritiek, hoogstens een vraagstelling of commentaar. Het gaat niet om institutionele kritiek, tenminste niet in de traditionele zin. Meuris' werk stelt geen alternatieven voor en pretendeert dat ook niet. Laten we ons verhoor daarom over een andere boeg gooien. Want als zijn werk geen uitweg biedt, kunnen we het dan niet van cynisme betichten?

In zijn *Kritiek van de Cynische Rede* (1983) maakt Peter Sloterdijk een onderscheid tussen *kynisme* en cynisme. *Kynisme* staat voor cynisme in de oorspronkelijke zin van het woord verwijst naar een oud-Griekse filosofische school die alle mondaine verlangens (naar geld, macht, seks, roem, etcetera) verachtte en streefde naar een eenvoudig leven, vrij van enig materieel bezit. De dominante, officiële cultuurvorm wordt verworpen door te wijzen op de futiliteit van het voortdurende streven naar macht of door de obscene keerzijde van het politieke idealisme bloot te leggen.

Cynisme wordt door heersende cultuur ingezet als tegenreactie op die *kynische* subversie. De cynicus beweert niet langer de waarheid in pacht te hebben, maar doorziet de leugenachtigheid van de eigen, ideologische façade. Hij geeft zijn leugens of fouten grif toe, maar ziet daarmee niet voldoende reden om er ook naar te handelen en zijn masker te laten vallen.<sup>iv</sup> Ondanks de gapende kloof tussen de regels en de realiteit, blijft men huichelachtig naar diezelfde regels handelen. Dit cynisme is volgens denkers als Sloterdijk, Žižek en Virno<sup>v</sup>

verworden tot een nieuw soort (post-)ideologie, die in tal van maatschappelijke sectoren de kop opsteekt. Ook in de hedendaagse kunstwereld is dat eerder regel dan uitzondering. Zo liet de machtige *art guru* Charles Saatchi zich nog negatief uit over de kunstwereld, die hij 'afgrijselijk' en 'vulgaar' noemde,<sup>vi</sup> om een jaar nadien tijdens de kunstbeurs Frieze een opiniestuk te publiceren, getiteld 'Art Fairs are Not Fair to Art'.<sup>vii</sup>

Als cynisme zo verweven is geraakt met de heersende cultuur, hoe kan een kunstenaar zich dan nog enigszins kritisch of autonoom positioneren? Is cynisme, in plaats van een subversieve kracht te zijn, een onontkoombare overlevingsstrategie geworden in de kunstwereld? Zoals Bertolt Brecht in zijn *Driestuiversopera* (1928) liet opmerken: 'Wat is het beroven van een bank vergeleken met het oprichten van een bank?'

We kunnen ons tijdsclimaat natuurlijk ook zien als een uitdaging die om nieuwe artistieke benaderingen vraagt. *Overidentificatie* is daar één van. Hoewel het doorgaans gekoppeld wordt aan vormen van activisme, kan overidentificatie daar ook los van staan. Als reactie op het dominante cynisme, vertrekt overidentificatie niet vanuit de negatie, maar vanuit de bevestiging, dus vanuit een uitgesproken 'ja'. Het analyseert en bestudeert de specifieke conventies binnen een systeem, om ze vervolgens te gaan kopiëren en topassen. Het is precies de spiegelende werking van deze vernuftige, vrij letterlijke kopieën die het mogelijk maakt het ideologische bouwwerk te ondermijnen.<sup>viii</sup> Overidentificatie is ook een herkenbaar motief in de artistieke praktijk van Wesley Meuris. Hij fileert zorgvuldig bestaande representatiemechanismen binnen de architectuur, musea en kunstindustrie, om ze vervolgens in de expositieruimte te gaan citeren.

### **Het verlangen naar transparantie**

Iets wordt nooit op een neutrale manier getoond. *The Power of Display*, de titel van een invloedrijk werk over tentoonstellingsarchitectuur, brengt fijntjes twee elementen samen: macht en vertoning.<sup>ix</sup> Niet dat de vertoning van macht altijd zo transparant is integendeel, en juist dat bewijst de macht van het vertonen. Retoriek schuilt niet alleen in woorden, maar ook in een ruimer proces van *framing*. Tentoonstellings- en machtsmechanismen zijn onlosmakelijk met elkaar verbonden, niet alleen binnen de kunstwereld. Kijk maar naar wereldexpo's, dierentuinen en koloniale tentoonstellingen: fenomenen waardoor Wesley Meuris gefascineerd is. Het museum heeft als instituut steeds een centrale rol gespeeld in de vorming van de natiestaat, het schrijven van zijn geschiedenis en het aanleggen van een canon.<sup>x</sup> Representatie is daarbij een cruciaal en tegelijkertijd problematisch begrip.

Tegenwoordig is het erg gecompliceerd om het institutionele kader van het museum te situeren en te identificeren. Volgens Giorgio Agamben is het Museum (als abstract begrip) zelfs overal en is er haast geen ontsnappen meer aan. Dat klinkt misschien als een gemakzuchtige boutade, maar dat is het niet. Waar hij naar verwijst, is een ruimer proces van 'museïficatie', waarbij het museum als instituut buiten haar vier muren treedt.<sup>xi</sup> Het gaat niet langer om een afgebakende, fysieke ruimte, maar om een proces waarbij fenomenen die voorheen een belangrijk, integraal onderdeel vormden van onze maatschappij, daar stelselmatig van worden afgezonderd. Zo kan het Museum samenvallen met een stad (zoals Venetië), een regio (zoals een natuurpark) of een groep levende wezens (zoals een bedreigde diersoort). En net zoals een tempel of bedevaartsoord pelgrims aantrekt, wordt het Museum bezocht door toeristen.

Deze combinatie tussen vermeende bescherming (conservatie) en afzondering of vervreemding, wordt ook aangeduid met de term 'Disneyficatie', een transformatie waarbij alles tot spektakel en attractie wordt herleid, maar niets nog echt gebruikt kan worden.

Om het huidige tijdsbestel beter te begrijpen, moeten we nog een stap verder gaan. Waar in een consumptiecultuur de amusementswaarde zegeviert, bestaat in de 'transparante samenleving' (Byung-Chul Han<sup>xii</sup>) alles bij gratie van de expositiewaarde, van het naakte uitgesteld-zijn. *Pornoficatie* wordt gedreven door een maatschappelijk verlangen naar transparantie, zowel in de politiek, de media als de cultuur. Is er bij Disneyficatie nog een onderscheid tussen de artificiële façade en de realiteit die erachter schuilt, de gepornoficeerde samenleving beweert niets meer verborgen te houden en alles open en bloot op tafel te leggen. Dat verlangen naar transparantie heeft iets obsceens, omdat het beweert niets verhuld te laten, maar daarin onmogelijk kan slagen. Het apparaat schijnt een neutrale inkijk in het systeem te geven, maar is juist daarin illusoir.

Hedendaagse kunstbeurzen zijn wat dat betreft een dankbaar voorbeeld. Filosoof Frank Vande Veire merkte daarover op: 'Kunstbeurzen zijn voor de kunst wat porno voor de erotiek is. In beide gevallen gaat het om een verdwijning, een oplossing in de totale mobilisatie, in de obscene transparantie. In beide gevallen gaat het om het einde van de verleiding.'<sup>xiii</sup> En net als elke hardcore open-en-bloot pornofilm niet alleen een voltallige filmploeg maar ook een hele industrie en commercie achter zich verbergt, zo staat de 'transparante', 'neutrale' architectuur van de *white booths* op de kunstbeurs in schril contrast met de manipulatieve marktmechanismen die vrijspel hebben achter de coulissen. Is het daarom dat we vaak palmen in Meuris' opstelling zien figureren, als architecturale elementen die het vermeende contrast tussen binnen en buiten verder problematiseren? Het ideaal van transparantie, waarvan inmiddels veel corporaties, instituten en ook musea doordrongen zijn, lijkt de politiek en ideologie voorbij te zijn, maar is juist daarin zo bedrieglijk.

Vergelijk het met de technocraat die meent zich niet te moeten inlaten met politiek, en louter en alleen vanuit zijn 'expertise' zou beslissen en handelen. Tal van maatschappelijke domeinen worden tegenwoordig door deze vermeende expertise geframed.<sup>xiv</sup> Zo'n misleidende neutrale positie karakteriseert juist de 'expertcultuur' van onze tijd.

Dit alles vormde een aanleiding voor de recente *Staging Speech*-werken van Wesley Meuris, waarin hij bijzondere aandacht besteedt aan de architecturale context van publieke toespraken als lezingen, colleges, speeches en redevoeringen. De gehanteerde beeldtaal verraadt iets van het obsessief verlangen naar transparantie. In het Duits bestaan er twee woorden voor representatie: *Darstellung* en *Vertretung*. *Darstellung* staat voor de manier waarop iets voorgesteld of geportretteerd wordt, terwijl *Vertretung* een politieke lading dekt, in de zin van 'vertegenwoordiging' of 'spreken in naam van'. Beide kunnen onmogelijk bestaan in hun zuivere vorm, maar zijn steeds met elkaar verweven, zoals de retoriek van het beeld met die van het woord. Meuris legt zich toe op de technieken en procedures van communicatie, en dus ook op die van kennisoverdracht en politieke overtuiging. In zijn herkenbare, geraffineerde stijl deconstrueert hij de dubbele bodem van de representatie steeds verder, zoals hij het overigens altijd gedaan heeft.

Pieter Vermeulen is onafhankelijk curator, filosoof en kunstcriticus werkzaam aan de Universiteit Gent en Sint Lucas Antwerpen.

---

<sup>i</sup> Arthur Danto. 'The Artworld'. In: *The Journal of Philosophy*, Vol. 61, Issue 19, American Philosophical Association Eastern Division Sixty-First Annual Meeting (15 okt. 1964), p. 571-584. Het artikel begint veelzeggend met de dialoog uit Shakespeares Hamlet: 'Do you see nothing there?' – 'Nothing at all; yet all that is I see.'

<sup>ii</sup> Voor een uitgebreid overzicht, zie A.A. Bronson & Peggy Gale (red.). *Museums by Artists*, Art Metropole, Toronto, 1983.

<sup>iii</sup> 'A conversation with Freddy de Vree, 1969'. Geciteerd in: Alexander Alberro & Blake Stimson (red.). *Institutional Critique. An Anthology of Artists' Writings*, Cambridge: MIT Press, 2009, p. 5.

<sup>iv</sup> Dit wordt door Žižek samengevat in de formule: 'Ze weten heel goed wat ze aan het doen zijn, en toch blijven ze het doen.' Zie Slavoj Žižek. *The Sublime Object of Ideology*. London/New York: Verso, 1989, p. 28-30.

<sup>v</sup> Paolo Virno. *Grammar of the Multitude*. Los Angeles: Colombia University, 2004. Voor een concretere toepassing op de kunstwereld, zie Pascal Gielen: 'De biënnale. Een postinstitutie voor immateriële arbeid'. In: *De kunstbiënnale als globaal fenomeen*, Open nr. 16, Rotterdam: NAi uitgevers, 2009, p. 8-18.

<sup>vi</sup> Charles Saatchi. 'The Hideousness of the Art World'. In: *The Guardian*, 2 december 2011.

<sup>vii</sup> Charles Saatchi. 'Art Fairs Are Not Fair to Art'. In: *The Evening Standard* (London, England), 11 oktober 2012.

<sup>viii</sup> Dit concept is opnieuw afkomstig van Slavoj Žižek: '...an ideological identification exerts a true hold on us precisely when we maintain an awareness that we are not fully identical to it... For that reason, an ideological edifice can be undermined by a too-literal identification'. In: *Plague of Fantasies*, Londen: Verso, 1997, p. 21-22. Voor een verdere uitwerking, zie de publicatie van het Belgisch onderzoekscollectief BAVO: *Cultural Activism Today. The Art of Over-Identification*, episode publishers, 2009.

<sup>ix</sup> Mary-Anne Staniszewski. *The Power of Display. A History of Exhibition Installations at the Museum of Modern Art*, MIT Press, 2001. Een interview tussen prof. Staniszewski en curator Michel Dewilde is overigens ook opgenomen in de publicatie van de *Foundation for Exhibiting Art and Knowledge*, geredigeerd door Wesley Meuris. Zie [www.wesleymeuris.be](http://www.wesleymeuris.be).

<sup>x</sup> Zie hiervoor: Benedict Anderson. *Imagined Communities: Reflection on the Origins and Spread of Nationalism*, Londen/New York: Verso, 2006.

<sup>xi</sup> Giorgio Agamben. 'In Praise of Profanation'. In: *Profanations*, New York: Zone Books, 2007, p. 83-85.

<sup>xii</sup> Zie Byung-Chul Han. *De Transparante Samenleving*. Amsterdam: Van Gennep, 2012.

<sup>xiii</sup> Frank Vande Veire. 'De funeraire scène van het object. Rondom de installaties van Guillaume Bijl'. In: *tentoonstellingscatalogus Guillaume Bijl*, MUHKA, 1996, p. 38. Vande Veire parafraseert overigens Barnett Newmans boutade: 'Aesthetics is for artists what ornithology is for birds.'

<sup>xiv</sup> De huidige academiseringsgolf in het hoger kunstonderwijs is daar een uitstekend voorbeeld van.