

# Museum, beeldvorming en betrokkenheid

## Tate Modern en het probleem van de openbare binnenruimte

Mark Pimlott

Het museum voor hedendaagse kunst is een gebouwtype dat in de afgelopen kwart eeuw keer op keer enkele thema's heeft bespeeld, die het insceneren van de openbare ontmoeting tussen bezoekers en kunstwerken en tussen museum en stad betreffen. Uit het ontwerp van de openbare binnenruimte van de musea sprak telkens weer de neiging bezoekers tot getuigen te maken van allerlei spektakels en *simulacra* die de kunstwerken een auratische uitstraling gaven, alsof het om handelswaar ging. Dat bemoeilijkt het ontstaan van een band tussen de bezoekers en de werken. Dit staat in schril contrast met de nalatenschap van de conceptuele kunst, die immers van zichzelf institutionele kritiek inhoudt. De hedendaagse kunstpraktijk lijkt zich goed bewust hoe de kunstwereld is gestructureerd en hoe zijn verschijningsvormen voor bezoekers in elkaar moeten worden gezet. In dit essay over museumarchitectuur, dat draait om Tate Modern, wordt niet alleen de manier waarop dit museum met beeld omgaat bekritiseerd, maar worden ook de architectonische mogelijkheden onderzocht die hedendaagse kunstmusea hebben om de fantasmagorie op te heffen. De uitdaging is niet langer om podia of simulaties te creëren die de museumbezoekers op afstand zetten, maar om voorwaarden te scheppen die het engagement prikkelen.

Veel van de visuele paradigma's waaraan het hedendaagse kunstmuseum is te herkennen, zijn terug te vinden in het Londense Tate Modern. De tropen die het hedendaagse kunstmuseum kenmerken, ontvouwen zich vaak in een opeenvolging van beelden en spreken het publiek aan in een passieve kijkersrol. Dat begint al aan de buitenkant met een nadrukkelijke, uitzonderlijke vorm die zich tot de stad richt.<sup>1</sup> Dan volgt een spectaculaire openbare binnenruimte met eigen, interne routes. Ten slotte komt er een reeks pseudo-neutrale tentoonstellingsruimten, zogenaamde *white cubes*, waar de kunst afgezonderd van de buitenwereld kan worden ervaren.<sup>2</sup> Situaties en vooral beelden van actievormen van bezoekersbetrokkenheid zijn van secundair belang — en dat is zo gebleven na de recente grote uitbreiding van Tate Modern, die bedoeld was om bezoekersvoorzieningen centraal te stellen in plaats van kunst of kunstenaars.

Tate Modern, gevestigd in de schil van een in onbruik geraakte elektriciteitscentrale in de wijk Bankside, tegenover de Londense *City*, is ontworpen in twee fasen die respectievelijk in 2000 en 2016 werden afgerond en waarvan de eerste het resultaat was van een in 1995 gehouden internationale prijsvraag.<sup>3</sup> Voor die eerste fase van het project van de hand van de architecten Herzog + de Meuron uit Bazel werd een groot deel van het gebouw gestript en bleven

1

Het 'Guggenheim-effect' verwijst naar de manier waarop Frank Gehry's ontwerp voor het Guggenheim-museum in Bilbao (1997) toeristen naar de postindustriële Baskische havenstad trok, waardoor het imago van de stad volledig veranderde.

2

Brian O'Doherty, *Inside the White Cube: The Ideology of the Gallery Space* (Berkeley, CA: University of California Press, 1976).

3

Wouter Davidts' onderzoek naar architectuur en kunstmusea heeft verschillende uitstekende essays over het proces rond het Tate Modern voortgebracht. Deze zijn verzameld in zijn boek *Triple Bond: Essays on Art, Architecture and Museums* (Amsterdam: Valiz, 2017), met name 'Why Bother about Architecture?', 'Purpose-Built or Reconversion', 'Public before Artists' en 'The Vast and the Void'. Davidts formuleert een diepgaande kritiek op de turbinehal en zijn beperkingen voor de kunst en bezoekersbetrokkenheid, maar ook op de tentoonstellingsruimten die de aanvankelijke ambities niet lijken waar te maken, en op de populariteit van 'onontworpen' of 'gevonden' ruimten bij kunstenaars.

# Museum, Image and Agency

## Tate Modern and the Problem of the Public Interior

Mark Pimlott

The contemporary art museum is a building type that in the last quarter-century has reiterated a set of representational themes directed to the public staging of the encounter between the public and works of art, and between the museum and the city. The design of the public interior of the museum has tended to position the visiting public as witnesses to spectacles and simulacra that create a commodity-centred aura around works of art, distancing visitors from true engagement with them. This stands in sharp contrast to the legacy of conceptual art's incorporation of institutional critique: contemporary art practices that demonstrate awareness of both the structure of the art world and the staging of its appearances for public audiences. Centred around the case of Tate Modern, this essay about museum architecture makes a critique of its deployment of imagery, but also considers architectural possibilities for the contemporary art museum that may dispel its phantasmagoria. Rather than creating stages or simulations that distance the museum's audiences, the challenge shifts to constructing conditions that provoke engagement.

Many of the visible paradigms through which one has come to recognise the contemporary art museum are to be found in London's Tate Modern. The typical representational tropes of the contemporary art museum tend to unfold in a sequence of images to a public that is addressed as an audience: first, externally, as an emphatic, exceptional form addressing the city.<sup>1</sup> Second, as a spectacle-oriented public interior, with its own internal itineraries. And third, as sequences of nominally neutral gallery spaces, so-called 'white cubes', in which art, set apart from the world without, may be witnessed.<sup>2</sup> Situations, and certainly images, of more active forms of engagement by visitors are secondary — and have remained so even after Tate Modern's recent major expansion, which had intended to make public facilities, rather than art or artists, central.

Using the body of a disused power station at Bankside, opposite the City of London, Tate Modern was designed in two phases, opening in 2000 and 2016 respectively, the first of which followed an international competition held in 1995.<sup>3</sup> The project developed for that phase by the Basel-based architects Herzog + de Meuron stripped out much of the building, leaving the brick shell and steel structure of two major components: the Boiler House (recently renamed the Natalie Bell Building) and the Turbine Hall. The latter became, by removal of its turbines, a gigantic space that served as a hypertrophied lobby to gallery spaces stacked within the Boiler House volume.

1

The 'Guggenheim effect' describes how Frank Gehry's design for the Guggenheim Museum in Bilbao (1997) acted as a magnet for tourism in the Basque post-industrial port city, completely transforming its image.

2

Brian O'Doherty, *Inside the White Cube: The Ideology of the Gallery Space* (Berkeley, CA: University of California Press, 1976).

3

Several excellent essays on the process surrounding the project for Tate Modern arise from the research on architecture and art museums conducted by Wouter Davidts, and are collected in his book *Triple Bond: Essays on Art, Architecture and Museums* (Amsterdam: Valiz, 2017), notably 'Why Bother about Architecture?', 'Purpose-Built or Reconversion', 'Public before Artists' and 'The Vast and the Void'. Davidts offers a profound critique of the Turbine Hall and its restrictions on art and public involvement, as well as the galleries, which stray from the ambitions set out for the project before its construction, and artists' desires for 'non-designed' or 'as found' spaces.

alleen de bakstenen schil en de stalen structuur van twee belangrijke onderdelen over: het ketelhuis (Boiler House, dat onlangs werd omgedoopt tot Natalie Bell Building) en de turbinehal (Turbine Hall). Door de turbines te verwijderen, ontstond een gigantische ruimte, een opgezwollen lobby voor de tentoonstellingszalen die in het volume van het ketelhuis gestapeld werden.

Tijdens de tweede fase van het project werden ten behoeve van het schakelhuis (Switch House, tegenwoordig Blavatnik Building) de bestaande tanklokalen (Tank Rooms) in de kelder van de elektriciteitscentrale weer in gebruik genomen en werd een nieuwe, getordeerde betonnen toren met een bakstenen mantel aan de centrale toegevoegd. In deze toren slingert zich een trap omhoog, die naar de zalen en verschillende bezoekersfaciliteiten leidt, en de bezoeker de mogelijkheid biedt om via een brug de turbinehal over te steken en terug te keren naar het ketelhuis, of verder omhoog te klimmen. Via kraters van beton en matglas en langs verschillende kantoren, vriendenkamers en faciliteiten voor speciale evenementen bereikt men dan bovenaan uiteindelijk een ruimte met een balkon dat een panoramisch uitzicht over de stad biedt. Er gebeurt onderweg zoveel, dat onduidelijk blijft wat de museumbezoeker geacht wordt te doen tijdens deze *promenade*, die zich van onderaf zo verrassend had aangekondigd. Dienen deze nieuwe ruimten slechts om de openbare binnenkant van Tate Modern te vergroten, of veranderen ze ook de perceptie en betekenis ervan?

#### Grootstedelijke spektakels, ruw en wit

Tijdens de eerste fase van het Tate Modern-project werd gebruik gemaakt van de al genoemde tropen, die zo typerend zouden worden voor het hedendaagse museum. Om te beginnen toonde het gebouw zijn gelaat aan de stad op een manier die paste bij een op publiciteit gerichte cultuur, namelijk via de elektriciteitscentrale en de schoorsteen. Zowel de schaal als aanwezigheid van dit volume, met zijn eigen loopbrug, onderschrijven het idee van de stedelijke icoon. Allereerst is daar het spectaculaire interieur van de turbinehal, een 'ruwe' ruimte die verwijst naar denkbeeldige 'gevonden' ruimten voor eerdere industriële (en artistieke) productie. De schaal en beeldtaal van de turbinehal komt overeen met die van de meeste grootstedelijke openbare binnenruimten en is verwant aan die van de *grand magasins* of tentoonstellingshallen, markten en treinstations van de negentiende-eeuwse metropool. In dergelijke ruimten ziet het publiek, dat deel wil zijn van het artistieke gebeuren, zichzelf vooral als een grootstedelijk publiek: bezoekers spelen een rol in een ruimtelijk spektakel, en in een sociaal-cultureel theater dat de betovering doet groeien, maar de bezoekers hun macht ontnemt. De beeldtaal van dit interieur suggereert een omgeving van grootschalige industriële productie die nu is getransformeerd in een domein voor culturele productie, terwijl het bijbehorende circulatiesysteem verwijst naar de democratie van consumptie en vermaak. Deze hal lijkt om nog meer spektakel te vragen: om enorme interieurs, en panoramische uitzichten over de stad.

De tentoonstellingszalen, die net als in warenhuizen toegankelijk zijn via roltrappen en liften, spreken de beeldtaal van de *white cube* en van moderne kunstmusea met hun gecodeerde, neutrale zalen: een gecontroleerde omgeving die kunstwerken isoleert als waardevolle objecten voor esthetische contemplatie en zo de autoriteit van het museum versterkt. De beeldtaal van de tentoonstellingszalen in Tate Modern doet denken aan *kunsthallen* en commerciële kunstgalerieën en kunstenaarsstudio's, zo'n beetje tussen verheven museumzalen en bescheiden *white cubes* in. De gezaagde houten vloeren en gietijzeren ventilatieroosters verwijzen bijvoorbeeld naar een fictief licht-industrieel verleden, en doen denken aan de ruwe *lofts* als woon- en werkruimte voor kunstenaars in het New Yorkse SoHo en de commerciële galeriën van de jaren 1960, onder andere die van Leo Castelli, die met succes de witte ruimte en het warenhuisinterieur lieten kruisen.<sup>4</sup>

4

De gevonden of ruwe ruimte was ook kenmerkend voor de woon-werkomgeving van kunstenaars zelf, denk aan Donald Judd's 101 Spring Street en zijn vele verbouwingen in Marfa, Texas; door kunstenaars ontworpen kunst ruimten zoals Erwin Heerich's gebouwen voor Museum Insel Hombroich; particuliere instellingen zoals Urs Rasmüller's Hallen für Neue Kunst in Schaffhausen; DIA Beacon, in een voormalige koekjesfabriek, enzovoort.

The second phase of the project, Switch House (now named the Blavatnik Building), recovered the existing Tank Rooms of the power station basement and built a new, torqued tower of exposed concrete with a brick-mail coat attached to the Power Station. Within this tower a stair winds and uncoils, leading to galleries and various audience engagement facilities, and offers the visitor the possibility to either loop back to the Boiler House by a bridge crossing the Turbine Hall, or continue upward through crevasses of concrete and opaque glass, past various offices, member's rooms and facilities for specific events, leading ultimately to a room and balcony at the top that provides panoramic views over the city. It is unclear, with all this movement, what museum visitors are supposed to do within the promenade, which, from the very bottom, offers such promise. Do these new spaces merely expand Tate Modern's public interiors or do they also affect change to their perception and meaning?

#### Metropolitan Spectacles in Raw and White

The project for Tate Modern's first phase deployed what became the typical tropes of the contemporary art museum as set out previously. It first offered an image to the city, directed towards publicity-aligned culture in the form of the Power Station and its chimney, its scale and presence attuned to the notion of the urban icon, complete with its own dedicated footbridge. There is an introductory, spectacular interior, the Turbine Hall, a 'raw' space alluding to the imagined 'found' spaces of former industrial (and art) production. The Turbine Hall conforms to the scale of metropolitan public interiors, here providing the imagery of a singular public interior akin to the *grand magasins*, or the exhibition halls, markets and train stations of metropolitan cities in the nineteenth century. In such spaces, the public, who yearn for engagement, see themselves



Herzog + de Meuron, Tate Modern, London/ Londen (2000). Turbine Hall, with striped carpet flooring as part of/ met gestreept vloertapijt als onderdeel van SUPERFLEX's One Two Three Swing! project (2016)



Tate Modern, London/ Londen. Blavatnik Building (2016), staircase/ trap

Tate Modern, London/ Londen. The/ de Tank Rooms (2016)



*being* a metropolitan public; they are players within the spectacle of the space and a drama of a sociocultural phenomenon that reinforces the spell it holds, and disempowers them. The imagery of this interior suggests a vast scene of industrial production that has been transformed into a realm of cultural production, while its circulation system alludes to the democracy of consumption and its relation to entertainment. From this space, further spectacle would seem to be obligatory: interiors of vast extent, panoramic views over the city.

The galleries, accessed by escalators and lifts in the manner of a department store, assume the imagery of the white cube and of the museum proper, in coded, neutral spaces: controlled environments that isolate works of art as objects of value for aesthetic contemplation, and reinforce the authority of the museum. The imagery of the galleries themselves simultaneously evokes the spaces of the modern art museum, *kunsthallen*, commercial art galleries and artists' studios, thus oscillating between noble museum spaces and modest 'white cubes' that bear traces of a fictional past of light industry, their sawn timber floors and cast-iron ventilation grates evoking the SoHo lofts and galleries of the 1960s – including that of Leo Castelli, who successfully fused the white space and the effects of the warehouse interior.<sup>4</sup> These former warehouses and industrial workshops were preferred by Minimal and Conceptual artists. It was in this context that contemporary art developed.

The equivocal imagery of the galleries of Tate Modern at once suggests that these spaces are at a remove from the world, that they pertain to the museum, and, through a rough material gesture, that they are associated with those 'authentic' spaces of (current and past) artistic production and display. Their ties with those 'real' spaces have been primed by the rough silhouette of the building itself and its inescapable Turbine Hall, which is visible as a specimen of 'found space' whenever one leaves a suite of gallery spaces to use the vertical circulation system, or visits those 'breakout areas' that provide access to rest rooms, refreshment points, shops for merchandise, and viewing balconies. These areas allow the spectacle to continue to unfold, generating an atmosphere of hype – as opposed to aura – around the contents of the museum that reinforces their perceived value, closely tied to their status as 'consumable' objects of desire. The galleries are thus bound to a system of spectacle-oriented spaces, yet appear not to be in direct contact with them; they are kept distinct, exceptional.<sup>5</sup>

All of these images are merged in Tate Modern's first iteration to create the complete, and staged, contemporary art institution. The commingled imagery pictures an idea – perhaps a fiction – of what modern and contemporary art

might be, or those environments from which this art emerges. These pseudo-industrial, spectacle-oriented, commercially augmented public interiors carry the burden of delivering the narrative that its staged environments for various forms of viewing are 'real', 'authentic', and at one with the culture of art and its production. These spaces are simulations of, yet very distant from, the raw or found spaces that they allude to.

4

The found or raw space characterised artists' own environments for working and living, such as Donald Judd's 101 Spring Street and his many converted buildings in Marfa, Texas; in artist-designed art spaces such as Erwin Heerich's buildings at Insel Hombroich; in private institutions such as Urs Rasmüller's Hallen für Neue Kunst in Schaffhausen; DIA Beacon in a former biscuit factory, and many others.

5

Recently, this strategy has found itself reiterated in those contemporary art museums built by corporations, such as Fondation Louis Vuitton (Frank Gehry, Paris, 2014) and Fondazione Prada (OMA, Milan, 2015). In these, the imagery of the public interior embraces the spectacle as a form of mass communication, related to commercial media, entertainment and consumption, using it to at once reinforce the perceived authority of the institution and its capacity to safeguard its 'ultimate' commodity, and to produce value. This imagery lends these commercial entities cultural legitimacy that enhances – yet is staged to suggest that it transcends – their core business, or *raison-d'être*.

Deze voormalige magazijnen en industriële werkplaatsen hadden de voorkeur van kunstenaars uit de Minimal en Conceptual Art. Tegen dit decor ontwikkelde zich de hedendaagse kunst.

De zalen van Tate Modern wekken met hun dubbelzinnige beeldtaal de suggestie dat ze onderdeel zijn van het museum, maar dankzij het ruwe materiële gebaar resoneren ze ook met 'authentieke' (huidige en vroegere) artistieke productie- en tentoonstellingsruimten. Hun band met deze 'echte' ruimten wordt versterkt door het grove silhouet van het centrale gebouw zelf en de onontkoombare turbinehal, een schoolvoorbeeld van een 'gevonden ruimte' die bezoekers steeds weer zien, telkens als ze een zaal verlaten, een (rol)trap of lift nemen of een van de 'pauzezones' (toiletten, cafetaria's, museumwinkels en uitkijkbalkons) bezoeken. Die maken dat het spektakel zich blijft ontvouwen, en dat een sfeer van hype — niet van aura — rond de museuminhoud komt te hangen. Dat versterkt bij bezoekers de ervaring dat de getoonde werken waardevol zijn — waarde die nauw verbonden is met hun status van 'consumeerbare' voorwerpen van verlangen. De zalen zijn dus verweven met een stelsel van op spektakel gerichte ruimten, maar lijken daar niet rechtstreeks mee in contact te staan; ze worden apart gehouden, en uitzonderlijk.<sup>5</sup>

Al deze beelden zijn in de eerste versie van Tate Modern samengevoegd om een totale, geësceneerde instelling voor hedendaagse kunst te creëren. Bij elkaar geeft de beeldtaal de bezoeker een (misschien fictieve) indruk van wat moderne en hedendaagse kunst, of de omgeving waaruit deze kunst voortkomt, zou kunnen zijn. Deze pseudo-industriële, spectaculaire, vercommercialiseerde openbare binnenruimten moeten de bezoeker doen geloven dat de voor

<sup>5</sup> Deze strategie is recent ook toegepast in door bedrijven gebouwde musea voor hedendaagse kunst, zoals de Fondation Louis Vuitton (Frank Gehry, Parijs, 2014) en de Fondazione Prada (OMA, Milaan, 2015). In deze musea omarmt de beeldtaal van de openbare binnenruimte het spektakel als een vorm van aan commerciële media, entertainment en consumptie gerelateerde massacommunicatie, en gebruikt ze het om tegelijkertijd de zogenaamde autoriteit van de instelling en haar vermogen om deze 'ultieme' handelswaar te beschermen, te versterken en waarde te produceren. De beeldtaal verleent deze commerciële entiteiten een culturele legitimiteit die hun kernactiviteit of bestaansreden versterkt — maar zo geësceneerd alsof die overstege wordt.

Tate Modern, London/ Londen. Blavatnik Building (2016), gallery interior/ tentoonstellingszaal



### Environments of Active Engagement

In preparation for the competition brief for Tate Modern, a questionnaire sent to artists by the Tate Gallery asked them what kinds of spaces they preferred to work and show in: the 'found' space, untouched by architects, was (still, or again) preferred.<sup>6</sup> These spaces were in the world with which artists considered their own work involved; they were furthermore making their own installations in the abundant abandoned industrial interiors that had not yet been repurposed or demolished. An emergent infrastructure of private and public art institutions similarly afforded the freedoms of spaces *not* designed for art that artists desired and responded to.<sup>7</sup>

These kinds of spaces, appropriate as spaces of work, production and display, suited art that was made with a different sense of its environment, its responsibilities, and its materialisation. That art that emerged in the 1950s or 1960s, which might be regarded as the beginnings of what is framed as 'contemporary art', was concerned with its effects, settings, relations with environments, audiences, and viewers' experience. Rather than being made for the context of either the collector's home (a private matter, concerning ownership, connoisseurship, private pleasure, power) or the museum (removed from the world), both minimal and conceptual art took art to be in, of and about the world, incorporating criticality. It either engaged with or commented upon the conditions of its own visibility, or moved out of the enclosed environment entirely to address and engage with society, the city, and its territories.

This latter course would seem to be the most potent in consideration of the form of the contemporary museum, and the issues pertaining to the second phase of Tate Modern's architecture. The art institution is in the world, and its spaces, for the public and for art alike, can be as open to inquiry as the entire cultural-political environment. Institutional critique, as it emerged in the work of many conceptual artists (and as it has been continued in the work of contemporary artists, including now those artists who previously did not have access to the institutions of art or desire to), has highlighted the representative and organisational norms of society and its institutions as constructs of power and discrimination. The art museum, then, and its staging of cultural norms for its own purposes, is confronted as a space in which power relations are subtly and persistently demarcated. A litany of artists who form the canon of contemporary art have, and continue to work through, this critical epistemology.

Creating conditions for such practice and for the audience's agency in relation to them might be an objective around which the contemporary art museum, in its galleries and other public interiors, is evolved. The museum might be, for example, a public interior whose values and mechanisms are visible, unfolding, available, in flux, subject to constant critique, and offering opportunities for its audiences to extend their agency in the museum to the rest of the environment in which they live.

Possibilities for giving shape to this ideal can already be found in existing projects, in whose public interiors the affordance of openness and indeterminacy seem to allow simultaneously for the display or unfolding of art, and the engagement (and enchantment) of the public. They achieve this through either very simple constructions that could hardly be regarded as architecture, or their embrace of the notion of ruin, and so, play.<sup>8</sup> They also require institutional structures that are correspondingly open. These

6

Davidts, *Triple Bond*, op. cit. (note 3), 10.

7

Matt's Gallery, Chisenhale Art Gallery, Saatchi Gallery — in a former bus garage; the artist-led shows, etcetera.

8

For an extended discussion of these buildings' relations to play, see the chapters 'The Ruin' and 'The Shed' in: Mark Pimlott, *The Public Interior as Idea and Project* (Heijningen: Jap Sam Books, 2016).

verschillende vormen van kijken ingerichte ruimten 'echt' zijn, 'authentiek', en samen-vallen met de cultuur van kunst en van kunstproductie. Deze ruimten simuleren slechts; ze hebben niks te maken met de ruwe of gevonden ruimten waarnaar ze verwijzen.

#### Een omgeving voor actieve betrokkenheid

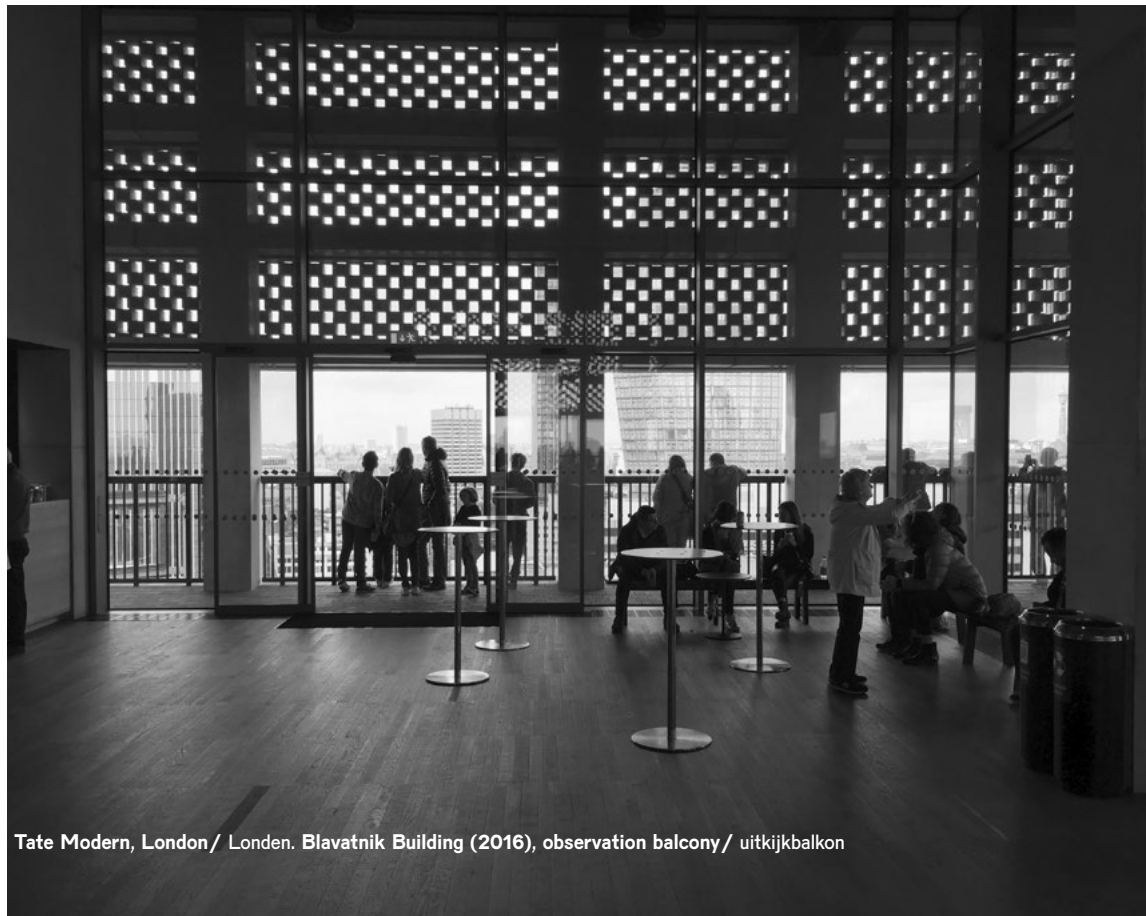
Ter voorbereiding op de prijsvraag voor het nieuwe museum had de Tate Gallery kunstenaars een vragenlijst gestuurd waarin hen werd gevraagd in wat voor soort ruimten zij het liefst zouden werken en tentoonstellen; hun voorkeur bleek (nog steeds, of opnieuw) uit te gaan naar 'gevonden' ruimten, onaangeroerd door architecten.<sup>6</sup> Dergelijke locaties beschouwden ze als onderdeel van de wereld waar hun werk volgens hen over gaat; bovendien konden ze in de nog niet gesloopte of herbestemde industriegebouwen hun eigen installaties opbouwen. Ook een beginnende infra-structuur van particuliere en openbare kunstinstellingen voorzag in vrije ruimten die *niet* voor de kunst waren ontworpen, maar waar kunstenaars graag wilden werken en waar ze op reageerden.<sup>7</sup>

Deze locaties bleken oorspronkelijk een passend vehikel voor de kunst die opkwam in de jaren 1950 en 1960 en die gemaakt werd met een ander bewustzijn van zijn omgeving, een andere verantwoordelijkheidszin en materialisering. Deze kunst, die beschouwd kan worden als de voorloper van wat bekend staat als 'heden-daagse kunst', hield zich bezig met haar eigen effecten, haar verschijningsplekken, en haar relaties met bredere omgevingen, met publieken en de beleving van toeschouwers.

Het was kunst die niet gemaakt werd binnen de context van de collectioneur (een privéaangelegenheid waarbij eigendom,

<sup>6</sup> Davidts, *Triple Bond*, op. cit. (noot 3), 10.

<sup>7</sup> Matt's Gallery, Chisenhale Art Gallery, Saatchi Gallery – in een voormalige busgarage; door kunstenaars georganiseerde shows, enzovoort.



Tate Modern, London/ Londen. Blavatnik Building (2016), observation balcony/ uitkijkbalkon

models are well-known. They include SESC—Fábrica Pompéia, São Paulo (1977–1986) and Teatro Oficina, São Paulo, both designed by Lina Bo Bardi (1989–1994), in which visitors or audiences are fully involved in the activities within; Palast der Republik, Berlin (Kollektiv der Bauakademie DDR, Hans Graffunde, 1976; after the stripping of its representative internal cladding from 1996), which became a playground for cultural display and making, again fully involving its audiences; Palais de Tokyo, Paris, (2001, 2012) and FRAC Nord-Pas de Calais, Dunkerque, both by Lacaton & Vassal (2013), whose public interiors invite deep exploration and territories for artistic 'production' that have no pretences to art themselves. In each of these, there is an openness, to the space and institution alike, that suggests continuity with the life of the city and its citizens, and the possibility of a continually unfolding institutional critique through an environment shared by curator, artist and audience alike, one that is liberated from the ossified and institutionalised *imagery* of the museum – that is, perhaps, at least until this formula, too, is turned into an institutional image.

Within the extended critique of Tate Modern in his essays in *Triple Bond* (2017), Wouter Davidts finds himself positive about the Blavatnik Building.<sup>9</sup> He suggests that the use of the basement Tank Rooms as experimental spaces, the raw nature of their structure and that of the new structure that rises above it, the winding of a public route and both the art and associated spaces for education and research that connect to it, offer new possibilities for public engagement, and even public agency. The promise, it would seem, resides in the indeterminacy or even the awkwardness of its spaces.

The spaces of the Blavatnik building's twisting tower are indeed difficult, ill-proportioned, enigmatic; the route that starts at the Tank Rooms with a great curving stair jags up and into

<sup>9</sup> Davidts, *Triple Bond*, op. cit. (note 3), 212.



Lacaton & Vassal, Palais de Tokyo, Paris/ Parijs (2013). Installation/ installatie Anne Imhof (2021)

kunstkennis, persoonlijk genot en macht een rol spelen) of die van het museum (op afstand van de wereld). Zowel het minimalisme als de conceptuele kunst ging ervan uit dat kunst in en van de wereld was, over de wereld ging en een kritische inslag had. Deze kunst ging over, of becommentarieerde de omstandigheden van, haar eigen zichtbaarheid of liet de gesloten tentoonstellingswereld volledig achter zich om zich te engageren met de maatschappij, de stad en haar territoria.

Deze laatste koers lijkt ook relevant wanneer we kijken naar de vorm die hedendaagse musea aannemen, en naar wat er speelt bij de tweede fase van Tate Modern. De kunstinstelling bevindt zich in de wereld, en haar ruimten kunnen zowel open staan voor onderzoek als voor de cultureel-politieke omgeving als geheel. De institutionele kritiek die deel uitmaakte van het werk van veel conceptuele kunstenaars (en die is voortgezet in het werk van hedendaagse kunstenaars, nu inclusief kunstenaars die voorheen geen toegang hadden tot de kunstinstellingen of zulks niet ambiëerden) heeft de representatieve en organisatorische normen van de maatschappij en haar instellingen als constructies van macht en discriminatie ontmaskerd. Zo wordt ook het kunstmuseum, en zijn encenering van culturele normen voor eigen doeleinden, bekritiseerd als een ruimte waar machtsverhoudingen zich subtiel en hardnekkig aftekenen. Deze kritische epistemologie wordt (ook nu nog) door de canon van hedendaagse kunstenaars gehanteerd.

Het scheppen van voorwaarden voor deze praktijk en het optimaliseren van de betrokkenheid van bezoekers, zou het doel kunnen zijn waar musea voor hedendaagse kunst, in hun tentoonstellingsruimten en overige openbare binnenruimten, naar streven. Het museum zou bijvoorbeeld een openbaar interieur kunnen zijn waarvan de waarden en mechanismen zichtbaar zijn — een binnenruimte die zich openvouwt, beschikbaar is, in beweging is en voortdurend onderhevig is aan kritiek, waar bezoekers in de gelegenheid worden gesteld om hun betrokkenheid bij het museum uit te breiden naar de omgeving waarin ze leven.

De mogelijkheden om dit ideaal te realiseren zijn al te vinden in een aantal bestaande projecten. De openheid en onbepaaldheid van hun openbare binnenruimten lijken daar een kans te bieden voor zowel het tentoonstellen van kunst als het engageren (en betoveren) van bezoekers, en dit wordt bereikt door of heel eenvoudige constructies die nauwelijks als architectuur kunnen worden beschouwd, of de omarming van de notie 'ruïne', dus door spel.<sup>8</sup> Deze bestaande projecten hebben een institutionele structuur nodig die net zo open is. Het gaat hier om bekende voorbeelden, zoals de SESC-Fábrica Pompéia in São Paulo (1977-1986) en het Teatro Oficina in São Paulo, beiden ontworpen door Lina Bo Bardi (1989-1994), waar de bezoeker of het publiek volledig bij de activiteiten binnen wordt betrokken; het Palast der Republik in Berlijn (Kollectiv der Bauakademie DDR, Hans Graffunde, 1976, vanaf de verwijdering van de representatieve binnenbekleding in 1996), dat een speelplaats werd voor culturele tentoonstellingen en producties waar het publiek opnieuw volledig bij betrokken was, en het Palais de Tokyo in Parijs (2001, 2012) en het FRAC Nord-Pas de Calais in Duinkerken, beiden door Lacaton & Vassal (2013), met openbare binnenruimten die uitnodigen tot intensieve verkenning, en plekken voor artistieke 'productie' die zelf niet de pretentie hebben kunst te zijn. In elk van deze instellingen gaat het om openheid, van zowel de ruimte als de instelling, die een continuïteit met het leven van de stad en haar inwoners te kennen geeft. Ook is er een doorgaande institutionele kritiek mogelijk via een omgeving die gedeeld wordt door curatoren, kunstenaars en bezoekers. Het is een omgeving die bevrijd is van de versteende, geïnstitutionaliseerde *beeldtaal* van het museum — misschien, ten minste totdat ook deze formule in een institutioneel beeld is vastgelegd.

Binnen Wouter Davidts' uitgebreide kritische evaluatie van Tate Modern in zijn essays in *Triple Bond* (2017) blijkt hij positief

8

Zie voor een uitgebreide bespreking van de relatie van deze gebouwen tot spel, de hoofdstukken 'The Ruin' en 'The Shed' in: Mark Pimlott, *The Public Interior as Idea and Project* (Heijningen: Jap Sam Books, 2016).

the twisting structure and arrives at spaces that could neither be described as landings or spaces. Visitors pass along labelled dedicated spaces for various forms of audience engagement, project spaces for community organisations, spaces for researchers, or members' areas — and they may realise today's museum audience is far from monolithic, and is both institutionally and architecturally produced as an audience of *audiences*. All the while, the external concrete structure, exaggerated and insistent, carries on as though it had no relation to the interior or what that relationship might offer, a condition reinforced by the blindness of the interior caused by the building's cladding of perforated brick. The discontinuous route up and through the structure becomes less purposeful and legible as one rises; the purpose that remains for the visitor is to reach the viewing balcony at the top (the lifts provide the shortcut). The *promenade architecturale* seems like an extended comprehensive gesture towards the notion of agency rather than the provision of an environment that activates it.

How then, might have the promise of these new spaces been fulfilled, and conditions constructed that engaged the diverse public that Tate Modern desired more completely? It would seem that the indeterminacy of the Blavatnik Building might have been complemented by a more determined measure of suggestion or even allusion within its spaces, exploring their potential affordances; and — which may seem paradoxical — an embrace of intensive programming, all of which can be seen within the 'indeterminate' spaces and programmes of Bo Bardi's SESC, Lacaton & Vassal's Palais de Tokyo, and Palast der Republik's ruins.

over het Blavatnik Building.<sup>9</sup> Hij suggereert dat het gebruik van de tanklokalen in de kelder als experimentele ruimte, het ruwe karakter van zowel hun eigen structuur als die van het nieuwe bouwwerk dat erboven verrijst, de kronkelende bezoekersroute, en de ruimten voor kunst en voor onderzoek en educatie, nieuwe kansen bieden om bezoekers daadwerkelijk bij het museum te betrekken. De belofte daartoe lijkt te liggen in een zekere onbepaaldheid of zelfs onbeholpenheid.

De ruimten binnen de getordeerde toren van het Blavatnik Building zijn inderdaad moeilijk, slecht geproportioneerd, raadselachtig; de route die bij de tanklokalen begint met een grote gebogen trap kronkelt omhoog, de gedraaide structuur in, en komt uit op plekken die noch als overloop noch als museumzaal kunnen worden omschreven. Bezoekers lopen langs allerlei soorten zalen en bordjes: bestemd voor publiek, als projectruimte voor maatschappelijke organisaties, voor onderzoek of voor ledenwerving, en realiseren zich misschien dat het hedendaagse museumpubliek verre van monolithisch is en in zowel institutionele als architectonische termen geproduceerd wordt als een publiek van *publieken*. De overdreven en opdringerige betonnen schil doet ondertussen net alsof hij geen relatie heeft met de binnenkant, of met iets dat uit een dergelijke relatie zou kunnen voortkomen. Deze toestand wordt nog versterkt door de blindheid van het interieur als gevolg van de bekleding van het gebouw met geperforeerde baksteen. De onregelmatige gang omhoog en door het bouwwerk heen wordt minder stellig en leesbaar naarmate men hoger komt; het doel dat voor de bezoeker overblijft is het bereiken van het uitkijkbalkon bovenaan de trap (de liften voorzien in een sluiproute). De *promenade architecturale* lijkt eerder een uitgebreide verwijzing naar *het idee* van publieksbetrokkenheid dan een omgeving die betrokkenheid ook echt activeert.

Hoe had de belofte van deze nieuwe ruimten dan kunnen worden ingelost; hoe hadden er omstandigheden kunnen worden geschapen die het door Tate Modern gewenste gevarieerde publiek meer bij het museum hadden betrokken? De onbepaaldheid van het Blavatnik Building had kunnen gecombineerd worden met een sterkere suggestie van het mogelijk gebruik van de ruimten, en (misschien wat paradoxaal) met een intensievere programmering. Dit alles is terug te vinden in de 'onbepaalde' ruimten en programma's van Bo Bardi's SESC, Lacaton & Vassal's Palais de Tokyo, en in de ruïnes van het Palast der Republik.

Vertaling: InOtherWords, Maria van Tol

<sup>9</sup> Davidts, *Triple Bond*, op. cit. (noot 3), 212.

# A View from Paradise

## Olafur Eliasson's *Your Rainbow Panorama*

Maria Alvarez Garcia and Georgios Eftaxiopoulos

In January 2007, Olafur Eliasson won the competition to build the rooftop of the new building for the ARoS Aarhus Kunstmuseum in Denmark. The roof had remained partially empty since the museum moved to its new location in April 2004. Two years later, the cultural institution, in collaboration with the City of Aarhus and Realdania, which financed the project, launched an international competition.<sup>1</sup> The chosen project had to complete the building's narrative inspired by the *Divine Comedy*. The architects, Schmidt Hammer Lassen, had staged Dante's poem through the architecture of the building to organise how the museum is visited. From the nine rooms in the basement, representing the nine circles of the inferno, the visitor ascended his way through purgatory via a spiral staircase that connects the museum's ten stories. Dante's narrative would only be completed when visitors were able to culminate their visit in the spheres of heaven. The image that the developers and ARoS had previously envisioned for the extension consisted of 'a traditional roof garden with grass, trees and sculptures'.<sup>2</sup> However, Eliasson's proposal exceeded all expectations: a 150-m-long circular promenade of 3 m wide by 3 m high along a rainbow spectrum of 96 coloured glass panes that rewards the visitor with a 3600 bird's-eye view of the city. The winning project also included a multifunctional space linked to a camera obscura, and a round sphere, a steel orb with an 8-m diameter studded with prisms that rendered the spectrum of sunlight visible. Even if only the halo was built, following the opening of *Your Rainbow Panorama* in May 2011, the number of visitors increased year after year, now making ARoS the most visited art museum in Scandinavia.

Since its first appearance in the late eighteenth century, the history of the panorama has been the history of a mass-medium. In the nineteenth century, people would pay, for example, to enter the rotunda of Leicester Square in London to ascend through a dark passage and contemplate the latest panoramic construction depicting either the British capital from above, the Battle of Waterloo or life in the Arctic. Its success responded to man's fascination with observing things from an elevated point, from which an unobstructed view of the horizon could be best appreciated. As Stephan Oettermann stressed: 'The panorama represented the reaction of artists to the discovery of the horizon,' yet, 'more than just the aesthetic counterpart of a natural phenomenon, the panorama was . . . an apparatus for teaching people how to see it.'<sup>3</sup> It is in this light that panoramas cannot be reduced to mere naive entertainment. They were apparatuses able to modify our vision. In fact, panoramas became central to the emergence of nationalist

movements. As Russell A. Potter pointed out, 'panoramas as a whole gave each nation, each city, a visual means of apprehending that which was most vital to itself', thus, they 'were duly encouraged and

<sup>1</sup> Realdania is a philanthropic association with approximately 170,000 members that has been organising projects with the proceeds from its investments since 2000. Realdania funds projects spread across Denmark, always in cooperation with public, private and midfield actors. See: [www.realdania.org](http://www.realdania.org).

<sup>2</sup> ARoS, *Olafur Eliasson: Your Rainbow Panorama* (Aarhus: ARoS art museum, 2011), 13.

<sup>3</sup> Stephan Oettermann, *The Panorama: History of a Mass Medium* (New York: Zone Books, 1997), 11-12.