



Un-Scene

# Un-Scene

Tentoonstelling  
Exposition  
Exhibition

**Agence / Agency /  
Agentschap**

**Stephan Balleux**

**Aline Bouvy & John Gillis**

**Vaast Colson**

**François Curlet**

**Michael Dans**

**Koenraad Dedobbeleer**

**Simona Denicolai &  
Ivo Provoost**

**Lucile Desamory**

**Vincent Geyskens**

**Tina Gillen**

**Geert Goiris**

**Valérie Mannaerts**

**Xavier Mary**

**Benoit Platéus**

**Frédéric Platéus**

**Jimmy Robert**

**Gert Robijns**

**Harald Thys &  
Jos De Gruyter**

**Heidi Voet**

## ***Performance program***

Messieurs Delmotte  
Danai Anesiadou

## ***Vernissage***

28.11.2008  
18:00–22:00  
Dj's Da Herbeez

## ***Finissage***

22.02.2009  
18:00–22:00  
Surprise Act

*Aanvullend Programma*  
Programmation Complémentaire  
**Complementary Program**  
5 - 3 - 0 €

*Iedere woensdag om 19u:*  
*films, debatten of Look Who's*  
*Talking (rondleiding door de*  
*Un-Scene kunstenaars).*  
Chaque mercredi à 19h: films,  
débats ou Look Who's  
Talking (visite guidée par les  
artistes Un-Scene).

**Every Wednesday at 7 p.m.:**  
**films, debates or Look Who's**  
**Talking (guided tour by**  
**Un-Scene artists).**

*Meer info*  
plus d'info  
**more info**  
www.wiels.org

*Reservaties*  
réservations  
**reservations**  
welcome@wiels.org

*Openingsuren*  
Horaires  
**Opening hours**

*woe–zat / mer–sam / Wed–Sat*  
12:00–19:00

*zon / dim / Sun*  
11:00–18:00

*ma–di / lu–ma / Mon–Tue*  
gesloten / fermé / **closed**

*Bereikbaarheid / Accès / Access*  
Tram: 82, 97 –> Wiels  
Bus: 49, 50 –> Wiels  
*Trein / Train: Zuidstation /*  
**Gare du Midi**

*Met deze woordspeling neemt Wiels, als nieuwe instelling, zijn centrale rol op van katalysator in een complex gegeven waaraan weinig openbare instellingen zich nog durven te wagen, namelijk de poging een groot overzicht en de structuur te schetsen van actuele kunstenaars in en uit België. De titel doelt op het bekende feit dat de kunstwereld is samengesteld uit individuen die tot 'scènes' of milieus samenklitten, die met elkaar zowel in communicatie als in competitie staan. De bohémien uit de geschiedenis zijn de treffendste voorbeelden, en vormen nog altijd de basis voor de vele 'nationale' en lokale stijlen en scholen waarop musea zich zo graag baseren. Dat deze microgroepen de basis vormden voor het schrijven van 'nationale' kunstmythes en verhalen, doet niks af aan het feit dat de kunstwereld nog op bijna dezelfde manier is gestructureerd als toen, met dit verschil dat de scènes zich bijna uitsluitend aan internationale verwanten en ontwikkelingen oriënteren dan naar lokale collega's. Kunstenaars weten vaak beter wat zich op internationale fora afspeelt dan wat er zich naast de deur binnen een andere scène afspeelt. Wiels plaatst hier een nieuwe generatie kunstenaars uit de meest toonaangevende scènes samen. Ze zijn hoofdzakelijk in de grote steden van het land (Antwerpen, Brussel, Gent, Luik) actief, of pendelen tussen hier en het buitenland om aansluiting te vinden bij de meest actuele discussies. We hebben ook aandachtig gekeken naar de gestaag stijgende aanwezigheid van niet-Belgen en nieuwe Belgen in de scènes. Het is tegen de achtergrond van dit internationale perspectief dat reeds lang de artistieke horizon vormt, en dat sinds een decennium de aflossing inluidt van de nationale logica door het geopolitieke spectrum van globalisatie en mobiliteit en de zich vormende transnationale identiteiten, dat Un-Scene zich aftekent. Door de concentratie op de samenstelling van de verschillende scènes, wordt ook moedwillig de vraag ontlopen naar de definiëring van Belgische kunst, en naar of het nu 'Waalse' of 'Vlaamse' kunst moet heten, en wat dan in Brussel, enz... Dit vraagstuk kan – en moet – niet worden opgelost, en wie er aan twijfelt kan er het verleden op naslaan waarin talrijke pogingen ondernomen werden om de polyfonie en heterogeniteit van de kunstscènes te reduceren tot het dubbelzinnige en ironische spel met symbolen dat 'Belgitude' werd gedoopt, of tot de hang van Franstalige kunstenaars naar*

*sardonische humor en taalspelletjes, terwijl Vlaamse kunstenaars naar melancholische beschrijvingen en mystificatie zouden neigen. Deze stereotypes en simplificaties stuiten binnen het culturele milieu enkel nog op onbegrip, omdat het duidelijk is welke nationale identiteitsconstructie zij moeten dienen. Wiels, als instelling in Brussel waar de informatie van alle regionale scènes zich kruist, neemt het hele heterogene spectrum als uitgangspunt voor zijn selectie, en kiest juist voor het onderlijnen van de breuklijnen, eerder dan voor het zoeken naar overeenkomsten en stilistische homogenisering. Het is duidelijk dat het stellen van de vraag naar wat jonge kunstenaars in België bindt, ook veronderstelt dat men de vraag stelt naar de cohesie, de overeenkomsten en de uitwisseling tussen de verschillende scènes die in de grote steden en de gewesten van dit land bestaan. Alhoewel de poging tot het bieden van overzichten binnen museale instellingen blijkbaar angstvallig vermeden wordt, en een journaliste die de 'aantrekkingskracht' van Brussel als nieuwe kunstmetropool trachtte op te meten, de bewering optekende dat niemand er een 'kunstscène' wenst – hierop speelt het 'un' uit de titel in –, bestaat er wel degelijk een jonge scène. Het bewijs hiervoor zijn de veelheid aan artistieke initiatieven, de reële interesse van 'internationale organisatoren', verzamelaars, curatoren, en de aanwezigheid van jonge kunstenaars op belangrijke internationale evenementen. Dit overzicht wil een eerste subjectief en divers portret schetsen, dat de krachtlijnen, de gemeenschappelijke punten en het traject van een generatie blootleegt. Als curatoren van Wiels hebben we aandachtig lange lijsten met namen van 'opkomende' kunstenaars opgesteld en daarna unaniem de kunstenaars uitgezocht van wie we verwachten dat ze bijdragen aan de herdefiniëring van de artistieke actieruimte. De vormtaal en consequente ontwikkeling van deze kunstenaars leren kennen was onze aanvankelijke drijfveer, en vormt nog steeds het centraal ijkpunt voor de opzet van deze tentoonstelling. We hopen dat de pertinentie van hun werken en de vitaliteit die eruit spreekt het beste bewijs leveren dat de ambitie om deze onderneming met regelmaat te herhalen, niet loos is, maar aan een reële noodzaak voldoet voor het verder verfijnen en ontwikkelen van individuele kunstenaars en de 'scènes'.*

*Devrim Bayar, Charles Gohy, Dirk Snauwaert*

# Un-Scene

A travers ce jeu de mots, la nouvelle institution qu'est le Wiels confirme sa mission primordiale de relais et de catalyseur de la scène artistique, un rôle auquel la plupart des institutions publiques ne s'efforcent plus de se mesurer, à savoir esquisser un vaste panorama structuré des artistes actuels belges ou résidant en Belgique. Le titre fait allusion à ce phénomène notoire que le monde de l'art est composé d'individus affiliés à des 'scènes' ou milieux qui entretiennent des rapports inextricables de communication et de compétition. Les bohèmes historiques en sont l'exemple le plus saisissant et constituent jusqu'à ce jour un repère pour les styles et écoles, tant nationaux que locaux, dont les musées se montrent si friands. Que ces microgroupes aient servi de matrice incandescente à de nombreuses réécritures de mythologies et narrations nationales ne fait aucunement barrage à la profonde similitude entre le monde de l'art d'aujourd'hui et celui d'autrefois, à ceci près que les scènes contemporaines – loin des sphères de convivialité limitées de jadis – s'inscrivent de plus en plus vigoureusement dans une logique d'expansion et de partenariat à l'échelle planétaire. Les artistes sont souvent mieux informés de ce qui se joue dans des foires internationales que de ce qui s'organise dans le plus proche voisinage. De cette nouvelle génération, Wiels réunit les artistes émergents des scènes les plus en vue. Ils sont actifs au premier plan des grandes villes du pays (Anvers, Bruxelles, Gand, Liège) ou se déplacent fréquemment à l'étranger pour être en prise directe avec les débats actuels. Nous avons également veillé à prendre la mesure de la proportionnalité croissante de non- ou de néo-Belges dans la composition des scènes contemporaines. C'est au prisme de cette perspective internationale qui traverse l'horizon de l'art et qui, depuis une bonne décennie, entérine la dissolution du paradigme national au bénéfice du spectre géopolitique de la globalisation, de la mobilité et du flux des identités transnationales, que *Un-Scene* prend ses marques. Par le truchement de cette perspective sur la composition des diverses scènes, se trouve délibérément escamotée la problématique oiseuse d'une définition d'un art 'belge', ses classifications litigieuses 'wallonne' ou 'flamande', son irrésolution singulière en la ville de Bruxelles, etc... Cette question ne peut pas – et ne doit pas – être résolue. Qui nourrirait à cet égard quelque doute est invité à revisiter le catalogue des innombrables tentatives du passé de réduire la polyphonie et les hétérogénéités des scènes artistiques à ce jeu indécis et ironique poussivement qualifié de 'belgitude', ou à

la propension des artistes francophones pour l'humour mordant et les jeux de mots, qu'on oppose alors à une immuable platitude empreinte de mélancolie et à une mystification soi-disant caractéristiques des artistes flamands. Ces stéréotypes ne peuvent plus susciter dans la sphère culturelle que dépit et ennui, tant est manifeste la fruste construction identitaire qu'ils s'efforcent de promouvoir. En tant qu'institution située à Bruxelles où viennent à se croiser les tangentes de toutes les scènes régionales, Wiels n'entreprend sa sélection qu'au départ de l'intégralité du spectre hétérogène et opte précisément pour l'accentuation des fractures plutôt qu'elle ne cherche à multiplier les zones d'intersection et à établir une communion des styles. Poser la question de ce qui relie entre eux de jeunes artistes en Belgique ne va pas sans s'interroger sur la teneur de la cohésion, des concordances et des échanges entre les différentes scènes qui existent dans les grandes villes et les régions de ce pays. Bien qu'il soit de tradition – à l'intérieur des institutions muséales – d'éviter scrupuleusement tout survol panoramique et qu'une journaliste qui entreprenait de mesurer la force d'attraction de Bruxelles en tant que nouvelle 'métropole artistique' ait consigné l'affirmation selon laquelle personne n'y désirait l'éclosion d'une 'scène artistique' – le 'un' privatif du titre s'y réfère par ailleurs – le fait est qu'il existe bel et bien une jeune scène émergente. En témoigne la profusion d'initiatives artistiques, l'intérêt soutenu des 'décideurs' internationaux, collectionneurs, curateurs, et la présence de jeunes artistes dans des événements à travers le monde. Ce panorama se veut un premier aperçu subjectif et diversifié qui révèle les lignes de force, les points communs et le parcours d'une génération. En qualité de curateurs du Wiels, nous avons d'abord dressé de longues listes soignées des artistes 'montants' et sélectionné ensuite d'un commun accord ceux parmi ceux-ci dont nous pensons qu'ils contribueront à la redéfinition du champ d'action artistique. Connaître la syntaxe formelle et l'évolution consécutive de ces artistes a été notre motivation première et constitue toujours le ressort principal de cette exposition. Nous espérons que la pertinence de leurs travaux et la vitalité qui s'y exprime constitueront la meilleure preuve que l'ambition de répéter régulièrement une telle entreprise n'est pas vaine, mais obéit à une réelle nécessité en vue du développement et de l'épanouissement ultérieurs des artistes et des 'scènes'.

Devrim Bayar, Charles Gohy, Dirk Snauwaert

# Un-Scene

**With this play-on-words Wiels, as a new institution, takes up its central role as catalyst in a complex matter upon which few public institutions dare to embark, namely the attempt to sketch a large overview and structure of present-day artists in and from Belgium. The title indicates the known fact that the art world is composed of individuals who cling together in 'scenes' or milieux that both communicate and compete with each other. The bohemians of history are the most striking examples and still form the basis of many 'national' and local styles and schools upon which museums are so willingly based. That these micro-groups formed the basis for the writing of 'national' art myths and stories, doesn't diminish the fact that the art world is still structured in almost the same way as then, with the difference being that the scenes are almost exclusively oriented toward international relations and developments than toward local colleagues. Artists often know better what is going on at international forums than what is happening next door within another local scene. Here Wiels positions together a new generation of artists from scenes most indicative of the current tone. They are primarily active in the big cities in Belgium (Antwerp, Brussels, Ghent, Liege), or commute between here and abroad to be affiliated with the most current discussions. We have also carefully looked at the steadily increasing presence of non-Belgians and new Belgians in the scenes. It is against the background of this international perspective that has long since constituted the artistic horizon, and that for a decade now has rung in relief from national logic through the geopolitical spectrum of globalisation and mobility and the forming of transnational identities, that *Un-Scene* delineates itself. By concentrating on the composition of the different scenes, the mischievous question of the defining of Belgian art is avoided, along with whether or not it should be called 'Wallonian' or 'Flemish' art, and what is it then in Brussels, etc... This question can – and should – not be solved, and whoever doubts that can consult the past, in which numerous attempts were made to reduce the polyphony and heterogeneity of the art scenes to the ambiguous and ironic game of symbols that was dubbed 'Belgitude', or to the inclination of the French-speaking artists toward**

**sardonic humour and language games, whilst Flemish artists would tend toward melancholic descriptions and mystification. But these stereotypes and simplifications are still met with incomprehension within the cultural milieu, because it is clear which national identity-construction they must serve. Wiels, as the institution in Brussels where the information from all regional scenes intersects, takes the whole heterogeneous spectrum as a starting point for its selection, and actually chooses to underline the ruptures, rather than to search for agreements and stylistic homogenisation. It is clear that the posing of the question as to what connects young artists in Belgium also supposes that one questions the cohesion, the agreements and the exchanges between the different scenes that exist in the large cities and provinces in Belgium. Although the attempt at offering overviews within museum settings is apparently scrupulously avoided, and a journalist who endeavoured to measure the 'power of attraction' of Brussels as a new art metropolis drew the assertion that no one here desired an art scene – thus the 'un' in the title – a substantial young scene does exist. The evidence for this is found in the number of artistic initiatives, the real interest of 'international organisers', collectors, curators, and the presence of young artists at important international events. This overview wishes to sketch a first subjective and diverse portrait that lays bare the lines of power, the common points and the trajectory of a generation. As curators of Wiels we have attentively established long lists with the names of 'emerging' artists and then jointly and unanimously selected the artists who we expect to contribute to the redefinition of the artistic action space. Our initial motive was to become familiar with the language and consistent development of these artists, and this still forms the crux of the concept for this exhibition. We hope that the pertinence of their works and the vitality they exude are the best proof that the ambition to regularly repeat this undertaking is not in vain, but that it fulfils a real need for the further refinement and development of individual artists and the 'scenes'.**

Devrim Bayar, Charles Gohy, Dirk Snauwaert

# Een scène

*Concentreer een Kunsthalle, een experimenteel theater, een internationale dansschool, een alternatief filmhuis, een paar fusionrestaurants met loungebars en – niet te vergeten – voldoende homo's op een plek met een hoge sociale densiteit en mobiliteit, en je hebt een 'kunstscène'. What's there? Who's there? And, what's going on?, zijn voor de Amerikaanse sociaal geograaf Richard Florida de drie 'W-vragen' – hij houdt nu eenmaal van eenvoudig managementjargon – die we moeten beantwoorden om te weten of we met een place-to-be te maken hebben. Zo een creatieve scène is goed voor de economie, het imago van een stad en de interculturele tolerantie, zo klinkt het. De kunstscène is vandaag de dag een belangrijke economische variabele geworden en een geliefd studieobject. Binnen de sociologie is het begrip er echter relatief belabberd aan toe. De klassieke socioloog weet wel blijf met noties zoals de 'groep', de 'categorie', het 'netwerk' en de 'subcultuur'; de sociale scène blijft daarentegen een weinig geëxploreerd onderzoeksobject. Er zijn uiteraard uitzonderingen op de regel, zoals het oudere werk van Alan Blum. De wetenschappelijke desinteresse blijft echter verwonderen gezien de scène tegenwoordig wellicht het format bij uitstek voor sociaal verkeer vormt. Binnen de heersende postindustriële economie met zijn vloeiende werkuren, hoge mobiliteit, hypercommunicatie, flexibiliteit en een bijzonder oog voor creativiteit en performativiteit, is de scène eenvoudigweg een erg functionele sociale organisatievorm. Bovendien vormt ze de geliefde tijdelijke thuishaven voor iedereen die tegenwoordig met veel enthousiasme onze aardkluut afhost. Waarom is de scène voor deze tijd een zo goed sociaal bindmiddel?*

*In het alledaagse woordgebruik vertoef het woord 'scène' veelal in alternatieve discursieve milieus. De notie komt bijvoorbeeld zelden voor wanneer we maatschappijconforme beroepen of groepen willen aanduiden. Zo hebben we het niet over de scène van ambtenaren, bankiers, politieagenten of hetero's; maar wel over de kunstscène, de theaterscène, de homoscène, en niet te vergeten de drugsscène of de criminele scène. Creativiteit en criminaliteit verkeren alvast opvallend veel in dezelfde semantische kringen. Binnen een maatschappij delen ze dan ook op zijn minst één kenmerk. Zowel creatieve als criminele netwerken staan voor innovatie. Of het nu om vernieuwende culturele praktijken, alternatieve levensvormen of illegale economische transacties gaat; allen vormen ze alternatieven voor het algemeen maatschappelijk aanvaarde of voor de common sense. Het woord 'scène' staat blijkbaar altijd klaar om heterodoxe vormen discursief op te vangen. Maar, de notie kende het laatste decennium een opmerkelijke opmars van de discursieve marge naar het centrum. Beter geformuleerd: de 'alternatieve scène' werd een kwaliteitslabel binnen het maatschappelijke*

*centrum. Labels als 'alternative', 'independent', 'avant-garde' et cetera, gelden vandaag alvast als een welkome branding binnen het economische epicentrum. Het woord 'scène' kan dan ook niet achterop blijven. Dat heeft Richard Florida nu net goed begrepen.*

*De scène beantwoordt als sociale organisatievorm aan een aantal kenmerken die passen bij relatief recente ontwikkelingen in de samenleving. In een wereld waar individualiteit en authenticiteit zowel binnen de vrije tijdsbeleving als op de werkvloer hoog aangeschreven staan, biedt de scène immers een comfortabele setting. Deze sociale organisatievorm genereert de vrijheid van tijdelijke en flexibele relaties die bijvoorbeeld de groep – met een relatief besloten lidmaatschap – niet biedt. De scène genereert dan weer wel de nodige sociale cohesie en gedeelde identiteit die een sociale categorie niet kent. Relaties zijn binnen de scène relatief vrijblijvend, maar ook niet zonder regels. Wie een scène zoals de kunstscène wil binnentreden moet immers aan bepaalde regels of sociale codes voldoen. Toch zijn die veel onduidelijker dan de entreecodes van een groep. Bovendien is de ene scène gemakkelijk inruilbaar voor een andere. Daarin verschilt ze dan weer van de subcultuur, die een harde, haast rigide identificatie vereist. Net deze kenmerken maken de scène tot een ideale sociale organisatievorm in de huidige netwerkmaatschappij. Lokale scènes vormen immers een vertrouwd knooppunt in een mondiaal netwerk. Ze generen net genoeg – maar ook weer niet te veel – intimiteit voor globale nomaden. Wie vandaag kunstscènes in Shanghai, Tokyo, New York, Londen, Berlijn of Brussel bezoekt, vindt in soms cultureel totaal verschillende contexten toch weer een vertrouwd referentiekader. Wie bijvoorbeeld een maand geleden waar ook ter wereld de naam 'Damien Hirst' in een van deze kunstscènes uitsprak, had onmiddellijk een goed aanknopingspunt voor enige sociabiliteit, of dat nu ging om een intellectueel debat of wat cafépraat. De scène biedt in een geglobaliseerde wereld dus een tijdelijk veilig en vertrouwd onderdak. Of, om het met Alan Blum te zeggen: ze biedt een 'urbane intimiteit', die het mogelijk maakt om binnen een koude stedelijkheid en anonieme globaliteit te overleven. Dat komt onder meer omdat de professionele en publieke activiteiten binnen een scène aan het domestieke domein raken. Professionele en private activiteiten, werk- en intieme relaties, gaan er vaak naadloos in elkaar over. Het is een boutade, maar toch: het café, de hotellounge, de openingsreceptie of het fusionrestaurant, vormen zowel de 'scène' voor informeel gebabbel als voor professionele deals – het woordje 'fusion' lijkt hier plots om andere dan alleen maar culinaire redenen erg toepasselijk. Dat wil echter ook zeggen dat professionele deals nogal eens kunnen afhangen van wat*

*De ideale productie-eenheid in een postindustriële wereld*

*Pascal Gielen*

*er zoal wordt geroddeld, en omgekeerd kan informeel gebabbel professionele deals genereren. De scène is kortom de plek waar formaliteit en informaliteit elkaar probleemloos kruisen.*

*De bovenstaande opsomming van publieke en semipublieke ruimtes die zich op de scène gemakkelijk thuis voelen, brengt nog een andere zaak over deze sociale organisatievorm aan het licht. Ze vormt het decors voor zien en gezien worden. Sterker: wie niet gezien wordt op de scène behoort niet tot de scène én de scène which is not seen, is a 'non-scene'. Het is eenvoudigweg geen scène. Daarmee blijft de notie bijzonder trouw aan zijn oorspronkelijke etymologische betekenis. Het Griekse skènè was immers de tent, de hut of het houten huis waaruit de toneelspelers tevoorschijn kwamen. Theatraliteit speelt voor de scène alvast een belangrijke constituerende rol. De scène is met andere woorden altijd ook een mise-en-scène. Daarmee sluit ze naadloos aan bij de eisen die aan de huidige postfordistische werker worden gesteld. Die leeft namelijk in grote mate van de performance van zijn of haar creatieve ideeën. Wie van zijn of haar ideeën leeft, heeft er alle belang bij dat deze aan een zo groot en internationaal mogelijk publiek – foreign is 'chic' on the scene – kunnen worden meegedeeld. Maar hij of zij zal dat alleen maar doen wanneer het publiek betrouwbaar is. Een idee kan immers al gauw belachelijk worden gevonden, maar het kan ook gemakkelijk worden gestolen. Net de scène als publieke en internationale, maar toch intieme ruimte, biedt de ideale sociale condities om die uitwisseling van ideeën relatief veilig te laten verlopen. Wie ideeën steelt op de scène, wordt op zijn minst verbaal gesanctioneerd. Claimen dat een originele gedachte elders werd gekopieerd behoort echter enkel maar tot de mogelijkheden wanneer men getuigen heeft, en wanneer men die gedachte dus publiek heeft meegedeeld. De originaliteit of authenticiteit van een idee kan met andere woorden alleen recursief worden gemeten wanneer dat idee ooit publiek in scène werd gezet.*

*Voor de kunstscène vormen organisaties zoals biënnales of gebouwen zoals Kunsthallen en musea, nu de ideale semipublieke plekken waarin of waarrond dergelijke ideeën kunnen circuleren. Ze vormen als het ware de harde infrastructuur van de scène. Beter: ze maken de scène meer zichtbaar, of de non-seen scène tot een seen scène. Dat geldt in de eerste plaats voor de kunstenaars die dergelijke organisaties tonen of die in de gebouwen te zien zijn. De harde infrastructuur zet letterlijk de kunstscène op de scène, en maakt daarmee tegelijkertijd een meer of minder duurzame artistieke scène. Daarbij dient opgemerkt te worden, dat dit tonen van de scène volledig volgens de regels van de postindustriële, of zo je*

*wilt, de postfordistische kunst, gebeurt. Dat wil onder meer zeggen dat men met tijdelijke contracten of in de kunstwereld zelfs vaak gewoonweg zonder contracten werkt; in een altijd vitalistische projectmatige sfeer met uiteraard flexibele, vaak nachtelijke werkuren; en met een ontembaar creatief enthousiasme. Kortom, het gaat om een arbeidsethos waar werken altijd een plezier is, of beter moet zijn; waar de dynamiek onvoorwaardelijk door het jeugdige talent wordt aangezwengeld; en waar het engagement het op het geld haalt. Net dat bepaalt de spirit van de artistieke scène. Als men deze spontane grote 'goesting' en vrijheid om te werken tracht te rationaliseren (via bvb. al te rigide contracten of arbeids-overeenkomsten) of te bureaucratiseren en te 'routiniseren', dan dreigt men wel eens de spreekwoordelijke creatieve geest uit de fles te halen. Maar laten we niet vergeten dat deze creatieve arbeid ook altijd een vorm van goedkope en instabiele arbeid is. Net dat maakt de kunstscène voor buitenstaanders zoals bedrijfsleiders en politici hoogst interessant. Ze zwengelt niet alleen de lokale economie aan en zet niet alleen de stad op de mondiale markt. Ze maakt bovenal een ethica publiek, die de economie vandaag bijzonder ten goede komt. Niet 'Arbeit macht frei' zoals in het nazikamp, maar 'Freiheit macht Arbeit', lijken de protagonisten van de creatieve scène immers te geloven. Of met deze retorische omkering ook het kamp de centrale sociale structuur van de gehele maatschappij is geworden, zoals Giorgio Agamben beweert, wordt hier maar wijselijk in het midden gelaten. Wanneer de cross-over tussen professionele, publieke en domestieke activiteiten, maar vooral het spel tussen zien en gezien worden, op een rationeel-economische basis wordt geëxploiteerd, dan komt de gecultiveerde vrijheid van de kunstscène echter akelig dicht in de buurt van de onmenselijke onvrijheid van het kamp. Wellicht is de hier gemaakte overgang van de scène naar het kamp een al te grove 'zevenmijlssprong'. Punt is dat de vrijheid op de kunstscène binnen een kapitalistische mise-en-scène enkel maar geveinsde vrijheid kan zijn – want altijd uit op een welomschreven (en dus onvrije) finaliteit, met name winstbejag.*

*Dat de Richard Florida's van deze tijd vanuit hun neoliberale blik maar al te blij zijn met de creatieve scène, is dan ook op zijn minst verdacht. Belangstelling van politici en bedrijfsleiders voor de kunstscène, hoeft uiteraard niet tot paranoia te leiden. Hun aandacht bewijst immers ten dele dat het artistieke gebeuren een belangrijk maatschappelijk draagvlak krijgt. Wanneer die aandacht de artistieke scène uitbuit door haar vrijheids-ethos te exploiteren en dus die ethiek ombuigt tot een wezenlijke onvrijheid, dan dient de kunstscène zich echter wel enige zorg te baren.*

# Une scène

L'unité de production idéale dans un monde postindustriel

Pascal Gielen / Traduction Daniel Franco

Prenez un Centre d'Art, un théâtre expérimental, une école de danse internationale, une cinémathèque alternative, une poignée de restaurants '*fusion*' avec des bars *lounge* et – élément non négligeable – une proportion d'homosexuels supérieure à la moyenne, concentrez le tout dans un lieu à haute densité et mobilité sociale et vous obtiendrez une 'scène artistique'. *What's there? Who's there? And, what's going on?*; telles sont d'après le géographe social américain Richard Florida les trois questions en W – vous lui pardonnerez ce goût pour les facéties du jargon managérial – auxquelles il faut répondre pour déterminer si on est en présence d'une *place-to-be*. Une scène créative de ce genre, stimulant l'économie locale, flattant l'image de la ville et d'un interculturelisme ostentatoire, a de prime abord tout pour plaire. La scène artistique est à ce jour une variable économique considérable et un objet d'étude de premier choix. Dans le champ de la sociologie, le concept en est cependant des plus flous. Le sociologue traditionnel est certes accoutumé à manier les notions de 'groupe', de 'catégorie', de 'réseau' et de 'contre-culture'; la scène sociale est en revanche un objet d'investigation rarement exploité. Il existe certes des exceptions notables, par exemple le travail déjà ancien d'Alan Blum. La bouderie des chercheurs a néanmoins de quoi surprendre, dans la mesure où la scène constitue aujourd'hui le format par excellence du trafic social. Avec ses horaires fluctuants, son haut degré de mobilité, son hyper-communication, sa flexibilité et son qui-vive exercé à l'endroit de la créativité et de la performativité, la scène est tout simplement une forme d'organisation sociale des plus stimulantes à l'intérieur de notre économie postindustrielle. Elle forme de surcroît le havre temporaire d'élection pour quiconque aime à gambader à la surface de la croûte terrestre. Pourquoi la scène constitue-t-elle de nos jours un si formidable ciment social?

En règle générale, le mot 'scène' apparaît le plus fréquemment dans les cercles discursifs alternatifs. La notion est rarement mobilisée lorsqu'il est question de désigner des professions ou des groupes socialement ordinaires. Ainsi, il ne vient à l'esprit de personne de parler de la scène artisanale, banquière, policière ou hétéro, qu'on opposera opportunément à la scène artistique, théâtrale, homo, sans oublier la scène du crime ou la scène de la drogue. Créativité et criminalité, au demeurant, abondent dans les mêmes coterie sémantiques. On notera qu'à l'intérieur d'une société, ces deux champs partagent au moins une caractéristique commune. Les réseaux de créativité aussi bien que les réseaux du crime sont favorables à l'*innovation*. Qu'il s'agisse de pratiques culturelles inédites, d'existences marginales ou de fraudes fiscales ingénieusement tordues, il est chaque fois question d'ouvrir des alternatives à ce qui est communément ratifié par le bon sens social. La notion de 'scène' est à cet égard un véritable capteur de formations discursives hétérodoxes. Mais au cours de la dernière décennie, cette notion a progressivement migré de la périphérie discursive vers le centre des préoccupations. Plus précisément: 'scène

alternative' est devenu un marque de fabrique dans le centre sociétal. Des labels tels que 'alternatif', 'indépendant', 'avant-garde' et autres, ont actuellement statut de 'cuvée' prestigieuse dans l'épicentre économique. Compte tenu de la conjoncture, on ne pouvait pas laisser le mot 'scène' traîner la patte. C'est ce qu'a très bien saisi Richard Florida.

En tant qu'organisation sociale, la scène présente certaines caractéristiques en phase avec des mutations plus générales de la société actuelle. Dans un monde où les valeurs de l'individualité et de l'authenticité se trouvent consacrées aussi bien à l'intérieur qu'au-dehors de la sphère du travail, la scène est un dispositif particulièrement heureux. Cette forme d'organisation sociale s'accommode de relations temporaires et flexibles que le groupe par exemple – ordonné à un régime d'affiliation plus strict – ne permet pas. La scène génère de surcroît – à la différence de la catégorie sociale – une cohésion d'ensemble et un noyau identitaire. À l'intérieur d'une scène, les relations sont non contraignantes, mais non pas totalement dépourvues de règles. Qui voudrait s'introduire dans la scène artistique par exemple, devra satisfaire à certains réquisits et codes partagés. Ces codes sont néanmoins paramétrés beaucoup plus simplement que ceux qui régissent l'unité d'un groupe. On observe de surcroît une transitivité relativement fluide d'un groupe à l'autre, contrairement à la contre-culture, où les liens d'identification se caractérisent par leur rigidité. Ce sont précisément ces propriétés qui font de la scène une forme d'organisation sociale idéale dans l'actuelle société de réseaux. Les scènes locales constituent en effet un système de plaques tournantes conviviales dans un réseau planétaire. Elles instituent la dose d'intimité qui convient au mieux à des nomades globalisés. Qui s'emploierait aujourd'hui à explorer les scènes artistiques de Shanghai, Tokyo, New York, Londres, Berlin ou Bruxelles, et en dépit des contextes culturels très différenciés, reconnaîtra cependant toujours un cadre de références plus ou moins familier. Partout sur terre, quiconque aurait prononcé il y a un mois en l'un de ces cénacles le nom de Damien Hirst, aura de ce fait immédiatement accru ses chances de socialisation, la circonstance eût-elle été un colloque d'intellectuels ou une conversation de bistrot. Dans notre monde globalisé, la scène constitue par suite une sorte de zone d'abri temporaire et rassurante. Ou, selon l'expression d'Alan Blum, elle aménage une 'intimité urbaine' compensatoire et secourable, dans le climat généralement glacé des métropoles et le terrible anonymat de la globalisation. Cela résulte notamment du fait que les activités professionnelles et publiques propres à une scène sont incidentes à la sphère domestique. Activités professionnelles et privées, relations intimes et de travail s'interpénètrent le plus naturellement du monde. On touche à la caricature, et pourtant: moyennant le chaînage solidaire du café, du hall de l'hôtel, de la réception d'ouverture ou du restaurant *fusion*, la 'scène' accueille indifféremment le bavardage mondain et les réunions d'affaires, de telle sorte que la notion de '*fusion*' semble ici trouver

une extension en dehors de la sphère gastronomique. Cela implique également que les contrats professionnels dépendent étroitement du bavardage ambiant, tout comme ce bavardage peut subitement virer en négociation. Bref, la scène est l'espace dans lequel formalité et informalité se croisent allègrement.

L'énumération faite plus haut d'espaces publics et semi-publics qui font bon ménage avec la scène, éclaire incidemment un autre aspect de cette forme d'organisation sociale. Elle forme le cadre d'un mouvement réciproque de voir et d'être vu. Mieux encore: celui qui n'est pas vu sur scène ne fait pas partie de la scène et *the scene which is not seen is a 'non-scene'*. Ce n'est tout simplement plus une scène. On est ici au plus près de la souche étymologique du terme. La *skênè* grecque était en effet la tente, la hutte ou la maison en bois d'où les acteurs de théâtre faisaient leur entrée. Au prisme de la scène, la théâtralité est au demeurant un vecteur de première importance. Autrement dit, la scène est toujours déjà *mise-en-scène*. Elle présente à cet égard un ajustement parfait aux exigences que doit satisfaire le travailleur post-fordiste. La subsistance de ce dernier, repose pour une grande part sur sa capacité à émettre des idées créatives. Celui ou celle qui vit de la manifestation de ses idées a en effet tout intérêt *foreign is chic on the scene* – à bénéficier d'un spectre de réception ou d'interlocution le plus vaste et le plus international possible. Mais il/elle ne communiquera que devant un public de locutaires fiables. On a en effet aussi vite fait de tourner une idée en dérision que de la détourner et de se l'approprier. Par sa combinaison savante d'ouverture sur l'espace international et d'intimité sélective, la scène se présente comme l'espace social le plus approprié et le plus sécurisé en quelque sorte du point de vue de ce trafic de marchandises idéelles. Dans l'espace de la scène, un voleur d'idées se verra au moins sanctionné verbalement. Il n'est cependant admis de porter une charge d'accusation que si l'idée dont on prétend avoir été dépouillé aura été préalablement communiquée ou produite devant témoins. Autrement dit, l'originalité ou l'authenticité d'une idée ne peut être mesurée qu'à titre récuratif, lorsqu'on peut exciper à l'endroit de cette idée d'une existence *scénique* préalable et avérée.

Pour ce qui concerne la scène artistique, des événements tels que des Biennales ou des édifices tels que Centres d'Art et Musées représentent des environnements semi-publics idéaux pour la circulation des idées. Ils constituent véritablement l'infrastructure de la scène. Mieux encore: ils confèrent à la scène un surcroît de visibilité, c'est-à-dire convertissent la *non-scene* en *seen scene*. Cela vaut au premier chef pour les artistes qui sont accueillis par ces organisations, dont le travail est exposé dans ces édifices. L'infrastructure porte littéralement la scène de l'art 'sur scène', moyennant quoi elle façonne du même coup une scène artistique plus ou moins durable. Il convient de noter à cet égard que cette exhibition de la scène se déroule en tout point conformément aux règles de l'art

postindustriel ou, si l'on préfère, post-fordiste. Cela signifie entre autres que l'on travaille souvent sous contrat à durée déterminée, voire dans le monde de l'art sans contrat du tout; dans une atmosphère de zèle survolté avec des horaires flexibles et bien entendu souvent nocturnes; et tout cela avec un enthousiasme créateur irrépressible. Il s'agit en somme d'un éthos dans lequel travailler est toujours un plaisir ou plus exactement, *doit* l'être; où la dynamique est vigoureusement alimentée par la jeunesse talentueuse; et où l'engagement l'emporte sur le dédommagement. Ce point définit en quelque sorte toute la 'hauteur d'esprit' de la scène artistique. Si par malheur on s'avisait de passer cette libre et laborieuse passion par le filtre d'une rationalisation (moyennant des contrats ou des conventions de travail plus stricts), d'une bureaucratisation ou routinisation, on risquerait bien de faire s'éventer le proverbial génie créatif. Gardons cependant à l'esprit que cette activité créative est également une forme de travail précaire et peu onéreux. C'est précisément en vertu de telles dispositions que la scène artistique suscite autant d'intérêt parmi les profanes que sont les chefs d'entreprise et les politiciens. Non contente d'alimenter l'économie locale et de mettre les pendules de la ville à l'heure du marché mondial, elle promeut publiquement une éthique économique qui vient à point nommé. Non pas le tristement célèbre '*Arbeit macht frei*' du camp nazi, mais '*Freiheit macht Arbeit*' semble être l'article de foi des protagonistes de la scène artistique. Quant à savoir si concurrentement à cette inversion rhétorique, le camp se verrait promu – comme le soutient le philosophe Giorgio Agamben – au rang de paradigme central de la société contemporaine, nous nous abstenons pour l'heure de trancher. Quand l'entrecroisement entre activités professionnelles, publiques et domestiques, mais surtout le jeu du voir et de l'être vu font l'objet d'une exploitation économique rationalisée, il faut bien reconnaître que la liberté cultivée propre au milieu de l'art jouxte périlleusement la détention inhumaine du camp. Certes, la transition ici esquissée entre la scène et le camp est très vraisemblablement excessive et quelque peu indelicat. L'essentiel est de reconnaître que, prise comme elle l'est dans une *mise en scène* capitaliste, la liberté de la scène artistique ne peut être qu'une liberté factice, subordonnée à la finalité unilatérale et inflexible qu'est l'appât du gain.

Que les Richard Floridas de notre époque, conformément à leur optique néolibérale, ne soient capables que d'un benoît émerveillement devant la scène créative, n'a finalement pas de quoi surprendre. L'intérêt des politiciens et des patrons pour la scène artistique ne doit évidemment pas virer à la paranoïa. Leur attention confirme partiellement qu'en effet les événements de l'art bénéficient d'un soutien social important. Mais lorsque cette attention à la scène artistique vire en exploitation éhontée de son éthos libre, lequel se trouve par suite converti en un éthos servile, il est sans doute grand temps pour la scène artistique de commencer à se faire du souci.

# A Scene

The ideal production-unit in a post-industrial world  
Pascal Gielen / Translation Dirk Verbiest

Concentrate a *Kunsthalle*, an experimental theatre, an international dance school, an alternative filmhouse, a few fusion restaurants with lounge bars and – not to forget – a sufficient number of gays, in a place with high social density and mobility, and you have an ‘art scene’. *What’s there? Who’s there? and What’s going on?* are, for the American social geographer Richard Florida, the three W-questions – he likes simple management jargon – that we must answer in order to know if we are on about a place-to-be. This kind of creative scene is good for the economy, the image of a city and intercultural tolerance, so it sounds. Today the art scene has become an important economic variable and a beloved subject of study. Within sociology the concept is, however, in relatively wretched state. Of course the classical sociologist sticks with the notions of the ‘group’, the ‘category’, the ‘network’ and the ‘subculture’; the social scene remains, on the contrary, a hardly explored research topic. Naturally there are exceptions to the rule, such as the early work of Alan Blum. But the scientific disinterest continues to surprise, seeing as how the scene at present constitutes a format par excellence for social intercourse. Within the dominating post-industrial economy, with its fluid work hours, high mobility, hyper communication, flexibility and special eye for creativity and performance, the scene is simply a very functional form of social organisation. Moreover, it forms the beloved home for everyone these days who, with much enthusiasm, runs all over the planet. Why is the scene such a good social cohesive for the current time?

In everyday word usage, ‘scene’ remains mostly in alternative discursive milieus. The term seldom comes up, for example, when we want to identify socially conformist professions or groups. In that way we are not referring to the scene of civil servants, bankers, police officers or heterosexuals; but rather to the art scene, the theatre scene, the gay scene and, not to forget, the drug scene or the criminal scene. Creativity and criminality move noticeably often in the same semantic circles. Thus within a society they share at least one characteristic. Creative as well as criminal networks stand for *innovation*. Regardless of whether it is about renewable cultural practices, alternative lifestyles or illegal economic transactions; they all form alternatives for general social acceptance or for common sense. The word ‘scene’ is apparently always ready to discursively snap-up heterodox forms. But over the past decade the idea has clearly advanced from the discursive margin to the centre. Better formulated: the ‘alternative scene’ has become

a quality label within the social centre. Today labels like ‘alternative’, ‘independent’, ‘avant-garde’, etcetera, serve as a welcome form of branding within the economic epicentre. The word ‘scene’ cannot be far behind. Richard Florida has come to understand that well.

As a form of social organisation, the scene answers to a number of characteristics that fit with relatively recent developments in society. In a world in which individuality and authenticity, in regard to free time as well as on the work floor, are high on the list, the scene offers a comfortable setting. This form of social organisation generates the freedom of temporary and flexible relationships that, for instance, the group – with a relatively closed membership – does not offer. However, the scene generates the necessary social cohesion and shared identity that a social category doesn’t know. Relationships within the scene are relatively free, but are also not without rules. Whoever wants to enter a scene such as the art scene must fulfil certain rules or social codes. Still, these are much foggier than the entry codes of a group. Moreover, one scene is easily exchangeable for another. Therein they again differ from the subculture that demands hard, rigid identification. These very characteristics make the scene an ideal form of social organisation in contemporary society. Local scenes form a trusted junction in a worldwide network. They generate just enough – but also not too much – intimacy for global nomads. Today, whoever visits the art scenes in Shanghai, Tokyo, New York, London, Berlin or Brussels, can still find, in a sometimes totally different cultural context, a trusted frame of reference. Whoever, for instance, a month ago, wherever in the world, would have mentioned the name ‘Damien Hirst’ in one of these art scenes, would have immediately had a good connection point for sociability, whether that be an intellectual debate or a café chat. The scene thus offers a temporarily safe and trusted shelter in a globalised world. Or, as Alan Blum says: an ‘urban intimacy’ that makes it possible to survive within a cold urbanity and anonymous globality. That is because, amongst other reasons, the professional and public activities inside a scene affect the domestic domain. Professional and private activities, work relationships and intimate relationships, often go together seamlessly. It’s a laugh, but still: the café, the hotel lounge, the opening reception or the fusion restaurant, form the ‘scene’ for both informal chit-chat and for professional deals – the word ‘fusion’ all of a sudden seems highly appropriate here for reasons other than merely

culinary. That, however, is also to say that professional deals can just as well depend on gossip and, the other way round, informal chit-chat can generate professional deals. In short, the scene is the place where formality and informality cross one another without issue.

The above summary of public and semi-public spaces that easily feel at home in the scene, brings to light yet another aspect of this form of social organisation. It forms the décors for seeing and being seen. Put more strongly, those who are not seen in the scene do not belong to the scene, and, the scene that is not seen is a ‘non-scene’. It is simply not a scene. Thereby the term remains especially faithful to its original etymological meaning. The Greek *skênê* was the tent, the hut or the wooden house from which the performers appeared. Theatricality plays an important constituent role for the scene as well. In other words, the scene is always also a *mise-en-scène*. Thereby it seamlessly connects with the demands made of the modern post-Fordist worker. Namely, he or she lives to a large degree from the performance of his or her creative ideas. Whoever lives from his or her ideas places all the importance on being able to share these ideas with as large and international a public as possible – *foreign is ‘chic’ on the scene*. But he or she will only do that when the public is trustworthy. An idea can promptly be found ridiculous, but it can also be easily stolen. The scene, as a public as well as international but still intimate space, offers the ideal social conditions for the exchanging of ideas to occur relatively safely. Those who steal ideas inside the scene are at the very least verbally sanctioned. Claims that an original thought was copied from elsewhere belong only to the realm of possibilities when people have witnesses and therefore when they have publicly shared that idea. The originality or authenticity of an idea can, in other words, only be measured recursively if that idea was ever publicly *staged*.

For the art scene, organisations such as biennials or buildings like *Kunsthallen* and museums now form the ideal semi-public places in which or around which these ideas can circulate in the art scene. They form, as it were, the solid infrastructure of the scene. Better yet, they make the scene more visible or the *non-seen* scene into a *seen* scene. That applies, in the first place, to the artists exhibited by such organisations or who are seen in the buildings. The solid infrastructure literally sets the art scene on the scene and thereby, at the same time, *makes* a more or less enduring artistic scene. It is thereby remarkable that this appearance

of the scene happens in full accordance with the rules of post-industrial or, if you like, post-Fordist art. That is to say, amongst other things, that people work with temporary contracts or, in the art world often without any contract; in an always-vitalistic project-based atmosphere with of course flexible, often nighttime work hours; and untamed creative enthusiasm. In short, it concerns a work ethic in which work is always pleasurable, or better, *must* be; where the dynamic is unconditionally boosted by youthful brio, and where the engagement brings in money. That is precisely what determines the spirit of the artistic scene. If people try to rationalise this spontaneous great ‘desire’ and freedom to work (via e.g. all-too rigid contracts or labour agreements) or to bureaucratise and to ‘routinise’, they threaten to proverbially take the creative spirit out of the bottle. But let’s not forget that this creative labour is also always a form of cheap and unstable labour. That is what makes the art scene extremely interesting for outsiders such as company managers and politicians. It not only boosts the local economy and launches the city on the world market. It produces, above all, a public ethic that helps today’s economy. Not ‘*Arbeit macht frei*’ such as in the Nazi camps, but ‘*Freiheit macht Arbeit*’, is what the protagonists of the creative scene like to believe. Whether with this rhetorical reversal the camp has also become the social structure of the entire society, as Giorgio Agamben claims, is here wisely left as is. Whenever the cross-over between professional, public and domestic activities, but firstly the game between seeing and being seen, is exploited on a rational economical basis, then the cultivated freedom of the art scene comes terribly close in the neighbourhood of the inhuman constraints of the camp. The transition from the scene to the camp as mentioned here is probably too great a leap. The point is that freedom in the art scene within a capitalistic *mise-en-scène* can only be a pretend freedom – because it always involves a well defined (and therefore unfree) finality; namely, pursuit of profit.

That the Richard Florida’s of this time – from the standpoint of their neo-liberal outlook – are but all too happy with the creative scene, is at the very least suspect. The interest that politicians and company CEOs have in the art scene naturally need not lead to paranoia. Their attention partially establishes that artistic happenings receive an important public platform. Whenever that attention abuses the artistic scene by exploiting its freedom ethos and thus bends that ethic into a substantial lack of freedom, the art scene, however, has good cause to worry.



# Iedereen op de scène

Daniel Vander Gucht  
Vertaling Dirk Verbiest

Boven de massa uitstijgen om zijn intrede te maken op de kunstscène, met alle schijnwerpers op zich gericht – dat is de gedachte die elke kunstenaar leidt, van Giotto en Michelangelo tot Damian Hirst en Jeff Koons, of van alle kunstenaars tussen die twee polen, zoals de onvermijdelijke Picasso, Dalí of Warhol. Sinds de teloorgang van het academische systeem en de geboorte van de moderne kunst, de gestage opkomst van een nieuw soort commerciële galerieën, de professionalisering van de kunstkritiek en de creatie van de eerste musea voor hedendaagse kunst, raakt de carrière van de kunstenaar meer en meer verweven met het netwerk van medeplichtigheid, onderlinge verstandhouding of zelfs heimelijke samenwerking, dat al deze betrokkenen verbindt. De nieuwe klanten van de kunstenaar zijn niet langer aristocraten-mecenassen of conservators-academici: ze behoren tot de industriële burgerij en ze moeten overtuigd en verleid worden, of desnoods gechoqueerd. De technieken die men daarbij hanteert zijn vaak verwant met de manier waarop reclamemakers tewerk gaan. Mondaine kringen voor zich winnen wil ook wel helpen, en kunstcritici kunnen fungeren als bemiddelaars tussen innoverende kunstenaars en welstellende middens die op zoek zijn naar nieuwe indrukken. De parallel met de wereld van de reclame is overigens niet toevallig: naar het voorbeeld van de andere diverse markten voor consumptiegoederen die in de kapitalistische geïndustrialiseerde maatschappij van de negentiende eeuw ontstaan, gaat ook de kunstmarkt een avant-gardistische logica hanteren van voortdurende vernieuwing van bewegingen en oeuvres – waarbij we geen oordeel vellen over de esthetische kwaliteiten van die kunstproductie. In Europa was het echter tot de jaren tachtig taboe om openlijk te spreken over de relatie tussen de wereld van de kunst en het geld binnen het fluwelen universum van de goede katholieke burgerij. Dat taboe was zo absoluut dat Pierre Bourdieu de kunst kon kenmerken als de ‘loochening van het economische’, en sociologen die het waagden om de oprechtheid in vraag te stellen van die extreem onbaatzuchtige liefde voor de kunst, waren eerder zeldzaam. In die context die nog getekend wordt door de aristocratische ethos van het ancien régime en de angst voor het gebrek aan goede smaak, moet de carrière van de kunstenaar zich uiteraard discreet ontwikkelen, achter de schermen. Zijn succes moet bescheiden blijven, wil hij niet voor vulgair doorgaan.

Het economische liberalisme en de boom van de kunstmarkt in de jaren tachtig, kroonden het geld tot koning en resulteerden in de verheerlijking van financi-

eel succes. Onthullen welke economische belangen en welke machtsverhoudingen er op het spel stonden – zoals kritische sociologen en geëngageerde kunstenaars reeds in de jaren zestig deden – was plots geen heiligschennis meer toen de uitwendige tekenen van rijkdom en macht een nieuw publiek aantrokken. Daartoe behoorden yuppies en investeerders – in de eerste plaats de banken zelf – die op de lokroep van een kunstmarkt reageerden, die nu synoniem bleek met glamour en snelle winsten. In die periode van extreme mediatisering van de kunstmarkt verwierven alle ‘aankomende’ kunstenaars (zoals men die vandaag noemt) de status van vedette met Hollywoodallures, en haalden ze de cover van tijdschriften als People. Hun werken behaalden eensklaps hogere prijzen dan deze van hun oudere collega’s, of werden zelfs duurder dan die van gerenommeerde namen uit de kunstgeschiedenis. Precies in die tijd ontstond ook de term ‘kunstscène’. Het succes van de term ‘scène’ – een woord dat geen sociologische inhoud heeft, maar een journalistiek concept is – verdrong aldus de term ‘milieu’, een woord dat associaties oproept met een gesloten of geheim genootschap van ingewijden of samenzweerders. De term is ook symptomatisch voor de logica van de mode en de strategie van de reclamewereld, die op hun beurt typerend zijn voor de spektakelmaatschappij waarover eerst Guy Debord theoretische traktaten schreef, en later Jean Baudrillard, verwijzend naar de kunstwereld. Daarnaast moeten we ook opmerken dat de kunstscène opgenomen is in een dialectiek van centrum en periferie, van het globale en het lokale. Haar veelvoudigheid heeft niet enkel te maken met administratieve verboddeling en de verscheidenheid van het publiek, maar vanaf het moment dat leeftijd de basis wordt van artistieke waarde, ook met de cohabitatie van verschillende generaties kunstenaars: het ‘aankomende’ karakter van de kunstenaar wordt op zich een kwaliteitslabel, zodat een stilistische analyse overbodig wordt in de hedendaagse kunst – een kunst die even eclecticisch en recycleerbaar wordt als... mode en reclame.

Het concept van de kunstscène impliceert dat wat in de schijnwerper staat ook zichtbaar is, m.a.w. de kunst ontleent haar waarde aan haar mediatisering. Die waarde is in eerste instantie nog symbolisch, maar wordt al gauw omgezet in een economische waarde die, afhankelijk van de heersende tendensen en nationale idiosyncrasieën, verbonden wordt met zekere officiële artistieke stromingen en segmenten van de kunstmarkt. Want in een wereld waarin de ‘cultuurbusiness’ tegelijk georchestreerd wordt door de staat – cultuur voedt de

collectieve identiteit en fungeert als uitstalraam van het ‘nationale genie’ – en door de steeds meer geglobaliseerde markt van kunst met het kwaliteitslabel ‘hedendaags’, ligt het voor de hand dat de promotie van een lokale kunstscène onvermijdelijk verbonden is met politieke strategieën die te maken hebben met wat er politiek op het spel staat, maar moet de kunstmarkt ook haar ‘inkopen kunnen doen’. De bijzondere scène van de ‘aankomende kunstenaars’ zorgt aldus voor een equivalent van de ‘nieuwe star’ac’. De kunstwereld wordt op die manier geïntegreerd in de ‘kunstscène’, en wordt een exhibitionistische verzameling van afbeeldingen die ons een wisselende en efemere actualiteit tonen. Op het gevaar af de mercantiele en cosmetische aspecten te evoceren die als het ware de etalage van de instelling van de kunst vormen, toch moeten we opmerken dat die etalage alleen maar de rijkdommen van de winkel in de kijker zet, net zoals scène en coulissen enkel solidair kunnen bestaan dankzij het werk en het talent van de regisseur, acteurs en producers, zonder daarbij het publiek en de kritiek te vergeten.

Dat is overigens ook wat sociologen ons vertellen, die over verschillende modellen beschikken om het functioneren, de organisatie en de structuur van de kunst te beschrijven. De scène van de hedendaagse kunst komt misschien inderdaad tot stand door de wisselwerking van een complex web van personen die met elkaar interageren en een reeks institutionele plekken die deze scène legitimeren, maar het label ‘hedendaagse kunst’ – een label dat een *conditio sine qua non* is om kunst aan de man of vrouw te kunnen brengen – is zelf het resultaat van een bijzonder competitief systeem van selectie, uitsluiting en classificatie van de betrokkenen en van kunstwerken die aanspraak kunnen maken op de benaming ‘hedendaagse kunst’. Het geheel van de interacties die samen vormen wat Howard Becker de ‘kunstwereld’ noemt, omvat zowel op elkaar volgende reeksen van samenwerking tussen de verschillende beroepsgroepen die te maken hebben met de productie en verspreiding van het kunstwerk, als regels en afspraken over kunst die binnen de artistieke gemeenschap gelden én tijdens het scheppingsproces zelf. Die ‘regels van de kunst’ zijn verbonden met het geloof in een aantal waarden, die de basis vormen van diezelfde regels: het bijzondere van het genie, de scheppende vrijheid, het aura van het unieke kunstwerk, de idee van posterioriteit, enz. Volgens Pierre Bourdieu vormen die regels samen het ‘artistieke veld’, dat wil zeggen ze definiëren een ‘positie’ met betrekking tot de omvang van het ‘symbolische kapitaal’ (faam en reputatie) en

het ‘economische kapitaal’ (‘waardering’ en geldelijke waarde), waarover de verschillende betrokkenen beschikken en die hun positie binnen het artistieke veld bepalen.

Als concept is het ‘artistieke veld’ meer dialectisch dan dialogisch. Het begrip verantwoordt enerzijds de toegankelijkheidsvoorwaarden die garanderen dat er een ‘relatieve autonomie’ is t.o.v. andere maatschappelijke domeinen (politiek, opvoeding, religie, gezondheid, enz.) of subdomeinen (visuele kunsten of literatuur, plastische kunsten of digitale kunsten, hedendaagse kunst of streekkunst, enz.), waar andere waarden en een andere logica gelden. Anderzijds regelt het ‘artistieke veld’ ook de krachtsverhoudingen en het gevecht dat wordt geleverd om een naam of een dominante positie te verwerven, of zijn visie van de kunst op te dringen. Want zoals Nathalie Heinich terecht opmerkt, moet men om maatschappelijk te bestaan in deze wereld waarin het bijzondere regeert, zich kunnen afzetten tegen de ‘aankomende’ of ‘gevestigde’ concurrentie, het op een akkoordje kunnen gooien met de instrumenten van de (economische, politieke, administratieve,...) macht, een verbond sluiten met zijn tegenhangers die werkzaam zijn in andere domeinen en subdomeinen (ministers, maar bijvoorbeeld ook schrijvers of cineasten), en de retoriek en symboliek beheersen die specifiek zijn voor het artistieke veld, waarbij men ostentatief, maar respectvol en ingehouden, het doxa en zijn totems schendt.

Zoals men ziet, door beroep te doen op sociologische concepten die verwijzen naar de structurering van wat men vandaag de dag onder het concept van de ‘kunstscène’ verstaat, kent men een plaats toe aan allen dankzij wie die kunstscène kan bestaan – net zoals de aftiteling van een film alle mensen opsomt die de realisatie van die film hebben mogelijk gemaakt, of zoals een theatergroep voltallig het publiek zou komen groeten op het einde van een voorstelling en alle acteurs, producers, technici, administratieve medewerkers, directieleden, leveranciers en zelfs het publiek uitnodigt om de scène te vervoegen en een eerbetoon te brengen aan allen, kunstenaars en anderen, levenden en overledenen, die op een of andere manier het stuk geïnspireerd hebben. Maar dit is ook de gelegenheid om eraan te herinneren dat de voortdurende strijd die in de wereld van de kunst woedt, en die kunstenaars aanwakkert het podium van de kunst te betreden, te maken heeft met de inspanning van het maken van kunst – een kunst die het als haar roeping beschouwt om voortdurend na te denken over haar bestaansvoorwaarden en rol in deze wereld.

Sortir du lot pour émerger sur la scène de l'art et se placer sous les feux de la rampe, tel est le leitmotiv de l'artiste, depuis Giotto et Michel-Ange jusqu'à Damien Hirst et Jeff Koons en passant, forcément, par Picasso, Dalí ou Warhol. Avec le déclin du système académique du Salon et la naissance de l'art moderne, la mise en place progressive d'un nouveau système marchand de galeries, la professionnalisation de la critique d'art et la création des premiers musées d'art contemporain, la carrière de l'artiste devient de plus en plus tributaire des relations de complicité et de connivence, voire de collusion, qui se nouent entre ces acteurs. Les nouveaux clients des artistes ne sont plus des aristocrates-mécènes ou des conservateurs-académiciens de l'art, mais des membres de la bourgeoisie industrielle qu'il faut convaincre, séduire, et au besoin choquer, suivant des procédés somme toute pas si éloignés de la réclame. Rallier à sa cause l'un ou l'autre cénacle mondain peut également s'avérer utile, tandis que les critiques serviront d'intermédiaires entre les artistes novateurs et les milieux huppés en quête de sensations nouvelles. Ce parallèle avec le monde de la publicité n'est évidemment pas fortuit car, sans préjuger de la qualité esthétique des œuvres ainsi produites, à l'instar des autres marchés de biens de consommation qui émergent dans la société industrielle capitaliste du XIXe siècle, le marché de l'art va favoriser une logique avant-gardiste de renouvellement continu des mouvements et des œuvres. Pourtant, jusque dans les années 1980, en Europe du moins, parler ouvertement de la relation qui unit l'art et l'argent reste absolument tabou dans le monde feutré de la bonne bourgeoisie catholique. À tel point que Pierre Bourdieu caractérisa le champ artistique par la 'dénégation de l'économique', et rares étaient les sociologues qui se risquaient à remettre en cause la sincérité du superbe amour désintéressé de l'art, professé par tout le milieu. Il va sans dire que, dans ce contexte encore marqué par l'ethos aristocratique d'Ancien Régime et la hantise de la faute de goût, la carrière de l'artiste se devait d'être discrètement menée, en coulisse, et le succès ne pouvait être que modeste, sous peine de passer pour vulgaire.

Évidemment, le libéralisme économique et le boom du marché de l'art ont fait leur office dans des années 1980 entièrement dédiées à l'argent-roi et

à la glorification de la réussite financière. Dévoiler, comme le faisaient côte à côte sociologues critiques et artistes engagés dans les années 1960, les enjeux économiques et les rapports de pouvoir qui sous-tendaient ce monde de l'art n'était soudain plus considéré comme sacrilège dès lors que s'affichaient ostensiblement tous les signes extérieurs de richesse et de puissance qui attireraient un tout nouveau public de yuppies et d'investisseurs – à commencer par les banques elles-mêmes – attiré par un marché de l'art désormais synonyme de glamour et de profits rapides. C'est du reste durant cette époque de médiatisation extrême du monde de l'art, où tout jeune artiste 'émergent', comme on dirait aujourd'hui, devenait l'égal d'une vedette hollywoodienne faisant la couverture des magazines 'people', et dont les œuvres se négociaient soudainement plus chèrement que celles de leurs aînés, et même que certains tableaux des plus grands noms de l'histoire de l'art, qu'est apparue l'expression 'scène artistique'. Le succès du vocable 'scène', concept journalistique et non sociologique, qui supplanta l'usage du terme 'milieu', évocateur d'une société fermée, secrète, composée d'initiés ou de conjurés, est symptomatique de l'emprise de la logique de la mode et de la stratégie de la publicité, caractéristiques de la société du spectacle telle que la théorisa Guy Debord, et dans sa foulée Jean Baudrillard, sur le monde de l'art. Notons que la scène artistique est non seulement multiple du fait du morcellement de son administration et de la pluralité de ses publics, saisie dans la dialectique du centre et de la périphérie, du global et du local, mais encore de la cohabitation de plusieurs générations d'artistes dès lors que les années sont au principe de la constitution de la valeur artistique, le caractère 'émergent' de l'artiste tenant lieu de label de qualité qui permet de faire l'économie d'une analyse stylistique qui semble désormais obsolète pour un art contemporain aussi éclectique et recyclable que... la mode et la publicité.

La scène suppose une visibilité de ce qui est mis en lumière et en valeur, soit une médiatisation qui confère de la valeur, d'abord symbolique puis rapidement convertie en valeur économique, à certains courants artistiques officiels et segments du marché de l'art, en fonction des tendances du moment mais aussi des idiosyncrasies nationales.

Car dans un monde où les 'affaires culturelles' sont à la fois instrumentalisées par l'État, qui continue à s'y alimenter en représentations identitaires collectives et à s'en servir comme vitrine de son 'génie national', et par le marché de plus en plus international de ce qui est labellisé 'art contemporain', on comprend bien que promouvoir une scène artistique locale renvoie inévitablement à des stratégies politiques liées aux enjeux politiques, mais revient également à permettre au monde de l'art de 'faire son marché' – la scène si particulière des 'artistes émergents' fournissant ainsi un équivalent à la 'nouvelle star'ac'. Le monde de l'art ainsi assimilé à une 'scène artistique' se présente comme un lieu exhibitionniste de représentation où s'affiche une actualité versatile et éphémère. Or, quitte à évoquer ces éléments mercantiles et cosmétiques de l'institution artistique qui en constituent en quelque sorte la devanture, force est de constater que cette dernière ne sert qu'à mettre en avant la richesse du magasin, de même que toute scène n'existe que solidairement avec ses coulisses, par le travail et le talent de ses régisseurs et metteurs en scène, de ses acteurs et de ses producteurs, sans oublier le public et la critique.

C'est du reste ce que rappellent les sociologues qui, pour évoquer la vie artistique, disposent de différents modèles de représentation de son fonctionnement, de son organisation et de sa structuration. Si la scène de l'art contemporain est co-construite grâce à la coopération d'un réseau complexe d'acteurs qui y interagissent avec les lieux institutionnels qui la légitiment, le label 'art contemporain' – préalable à la commercialisation des œuvres – est lui-même le produit d'un système hautement compétitif de sélection, d'exclusion et de classement de ses membres et des œuvres qui peuvent prétendre au titre d'art contemporain. L'ensemble des interactions qui constituent ce que Howard Becker a qualifié de 'monde de l'art' recouvre tant les chaînes de coopération entre les différents corps de métiers impliqués dans la production et la diffusion d'une œuvre d'art que les règles et conventions à l'œuvre dans la communauté artistique comme dans le processus créateur lui-même. Ces 'règles de l'art', associées à la croyance partagée en un certain nombre de valeurs qui les sous-tendent (génie singulier, liberté créatrice, *aura* de l'œuvre d'art unique, postérité, etc.) constituent ce que Pierre

Bourdieu a appelé le 'champ artistique' – soit un 'espace de positionnement' en fonction de la quantité de 'capital symbolique' (la renommée et la réputation) et de 'capital économique' (la 'cote' et la fortune) dont jouissent les différents acteurs en présence et qui détermine leurs positions dans le champ. Ce concept de champ artistique, davantage dialectique que dialogique, rend compte d'une part, des conditions d'accès qui en garantissent l' 'autonomie relative' par rapport à d'autres champs sociaux (politique, éducation, religion, santé, etc.), ou sous-champs (arts visuels ou littérature, arts plastiques ou arts numériques, art contemporain ou art régionaliste, etc.) régis par d'autres valeurs et logiques et, d'autre part, des rapports de force et des luttes qui s'y mènent pour se faire un nom, imposer sa conception de l'art et y occuper les positions dominantes. Car pour exister socialement dans ce monde caractérisé par le régime de la singularité, comme l'a bien montré Nathalie Heinich, il faut savoir s'opposer aux agents concurrents, 'émergents' ou 'confirmés', composer avec les instruments de pouvoir (économique, politique, administratif, etc.), s'allier à des homologues d'autres champs et sous-champs (ministres mais aussi écrivains ou cinéastes, par exemple) et s'approprier la rhétorique et la symbolique spécifiques au champ artistique en transgressant ostensiblement, mais avec respect et mesure, sa *doxa* et ses totems.

On le voit, le recours à des concepts sociologiques qui renvoient à la structuration même de ce que l'on entend aujourd'hui par une scène artistique implique de redonner leur place à tous ceux qui la font exister – à la manière d'un générique de film qui crédite tous les intervenants qui ont permis sa réalisation ou d'une troupe de théâtre qui viendrait au grand complet saluer à la fin d'une représentation et inviterait auteurs, producteurs, techniciens, personnel administratif, direction, fournisseurs et même le public à la rejoindre sur scène et rendrait hommage à tous ceux, artistes ou non, vivants ou disparus, qui ont, d'une manière ou d'une autre, inspiré le spectacle. Mais c'est aussi l'occasion de rappeler que la lutte constante qui anime et agite le monde de l'art pour occuper la scène artistique participe du travail de l'art dont la vocation est bien de repenser en permanence ses conditions d'existence et de présence au monde.



# Everyone on Stage

Daniel Vander Gucht  
Translation Dirk Verbiest

Rising above the masses to make one's entrance on the art scene and being the centre of attention – that is the leitmotif that guides every artist, from Giotto and Michelangelo to Damian Hirst and Jeff Koons, or from all artists in between, such as the inevitable Picasso, Dalí or Warhol. Ever since the decline of the academic system and the birth of modern art, the steady rise of a new sort of commercial galleries, the professionalisation of the art critic and the creation of the first museum of contemporary art, the career of the artist has become increasingly interwoven with the web of complicity, connivance or even collusion that entangles all those involved. The new customers of the artist are no longer aristocrats-patrons or curators-academics: they belong to the industrial bourgeoisie and need to be convinced and seduced, or even shocked. The techniques involved are often similar to those used by advertising agencies. Winning over the *beau monde* may be helpful and art critics can function as mediators between innovative artists and the well-to-do in search of new impressions. The parallel with the world of advertising is no coincidence for that matter. Following the example of various other markets for consumer goods that emerged in the industrialised nineteenth-century capitalist society – this is not a comment on the aesthetic qualities of the art production – the art market, too, started to use an avant-gardist logic that involved a constant renewal of movements and oeuvres. However, in Europe, in the velvet universe of the good catholic middle class, there was a taboo on referring openly to the relation between art and money. The taboo was so absolute, that Pierre Bourdieu could describe art as the 'denial of the economic', and sociologists who dared to question the sincerity of this extreme unselfish love of art were rather rare. Obviously, in this context, which was still characterised by the aristocratic ethos of the ancien régime and the fear of tastelessness, the career of the artist had to develop discreetly, behind the scene. The artist's success had to be modest, or he or she could be labelled vulgar.

The economic liberalism and the booming art market of the 1980s glorified money and resulted in the adoration of financial success. Now that the external signs of riches and power drew a new public, it was suddenly no longer considered

a sacrilege to reveal what economic interests and power relations were at stake – like critical sociologists and committed artists had done in the 1960s. Among this public there were yuppies and investors – in first instance the banks themselves – who responded to the call of an art market that now seemed synonymous with glamour and quick gain. At this time of excessive media coverage of the art market, all 'emerging' artists (as they are called today) acquired the status of Hollywood celebrity, and featured on the cover of magazines such as *People*. All of a sudden their works fetched higher prices than those of senior artists, or became even more expensive than the works of great masters from the history of art. It was precisely then that the term 'art scene' was born. The success of the word 'scene' – a word that has no sociological meaning, but is merely a journalistic concept – ousted the word 'circles', a word that evoked associations with a closed or secret society of initiated or conspirators. However, the term is also symptomatic for the logic of fashion and the strategy of advertising, which in turn characterize the society of spectacle about which first Guy Debord wrote, and later Jean Baudrillard, referring to the world of art. It should also be noted that the art scene is incorporated in a dialectic of centre and periphery, of the global and the local. Its multiplicity has not only to do with administrative fragmentation and the diversity of its public, but also with the cohabitation of various generations of artists, from the moment artistic value becomes based on age: the 'emergent' character of the artist becomes a quality label and renders a stylistic analysis unnecessary in contemporary art – an art that becomes as eclectic and recyclable as... fashion and advertisements.

The concept of the art scene implies that what is in the limelight must also be visible, i.e. art derives its value from its media coverage. In first instance this value is still symbolic, but then it is quickly turned into an economic value, which, depending on the prevailing trends and national idiosyncrasies, is linked to certain official artistic currents and segments of the art market. Because in a world in which 'cultural affairs' are orchestrated by the state – culture nurtures the collective identity and functions as a display

window for the 'national genius' – and by an increasingly global market that deals in art with the quality label 'contemporary', it is obvious that the promotion of the local art scene is inextricably linked with on the one hand political strategies that are defined by the political stakes, and on the other hand with the fact that the art market must be able 'to go shopping' – the particular scene of the 'emergent artists' thus creates an equivalent of the 'new star'ac'. The art world is thus integrated in the 'art scene', and becomes an exhibitionist collection of images that confront us with an erratic and ephemeral state of affairs. Though it might conjure up the mercantile and cosmetic aspects that constitute as it were the display window of art, we need to draw attention to the fact that this display window merely emphasises the riches inside the shop, like the stage and the wings can only exist together, thanks to the work and talent of the director, actors and producers, without forgetting the public and the critics.

That is also what sociologists have to tell us, who use various models to describe the functioning, the organisation and the structure of art. The contemporary art scene or stage may be the result of the interactions of a complex web of people and a series of institutional places that legitimise the scene, yet the label 'contemporary art' – a label that is prerequisite to market works of art – is itself the result of a particularly competitive system of selection, exclusion, and the classification of the participants and the works of art that can claim to be contemporary art. The whole of the interactions that constitute what Howard Becker calls the 'art world', comprises both successive collaborations between various occupational groups that are somehow involved in the production and the distribution of art works, and rules and arrangements with regard to art that apply within the artistic community *and* during the process of creation itself. These 'rules of art' are linked to a belief in a series of values that underlie the same rules: the singularity of genius, creative freedom, the *aura* of the unique work of art, the idea of posteriority, etc. According to Pierre Bourdieu these rules as a whole constitute the 'artistic field', i.e. they define a 'position' with regard to the size of the 'symbolic capital' (fame

and reputation) and the 'economic capital' ('rating' and monetary value) which the various actors involved dispose of and which define their position within the field.

As a concept, the 'artistic field' is more dialectical than dialogical. On the one hand the concept accounts for the accessibility conditions that guarantee a 'relative autonomy' with regard to other social domains (politics, education, religion, health, etc.) or subdomains (visual arts or literature, plastic arts or digital arts, contemporary art or local art, etc.), where different values and a different logic apply. On the other hand, the 'artistic field' also regulates the balance of power and the struggle to acquire a dominant position on the art market or to impose one's view of art. For, as Nathalie Heinrich justly remarks, in order to exist socially in this world which is ruled by the singular, one must be able to oppose the 'emergent' or 'established' competitors, compromise with the instruments of (economic, political, administrative) power, associate oneself with one's counterparts that are active on other domains and subdomains (e.g. ministers, but also writers or film-makers), and command the rhetoric and symbolism that are specific to the artistic field, in ostentatious, but also respectful and moderate defiance of the *doxa* and its totems.

As we see, by resorting to sociological concepts that reflect the structure of what today the concept of the art scene means to us, we also find a place for everyone involved and thanks to whom the art scene can exist – like the credits feature everyone involved in the production of a film, or as if, when the performance is over, the entire theatre group would come to salute the public and invite all actors, producers, technicians, administrative staff, managers, suppliers and even the public on stage to pay homage to all those, actors or otherwise, living and deceased, that have somehow inspired the piece. But this is also the opportunity to remind that the constant struggle that sweeps the world of art and urges artists to enter the art scene, has to do with the effort of making art – an art that considers it its vocation to think constantly about its existential conditions and its role in this world.

# Agence / Agency / Agentschap

Agentschap stelt een open lijst van dingen samen, die net buiten of net binnen de categorieën van ‘natuur’ en ‘cultuur’ vallen, die verschuiven tussen de categorie van evolutie en de categorie van creatie, of die noch tot de categorie van objecten noch tot de categorie van subjecten behoren... Samengevat, dingen die twijfel doen rijzen wat de tweedeling van natuur in de categorieën van ‘nature’ en ‘culture’ betreft. Agentschap toont specimens van deze lijst in steeds variërende samenstellingen.

Agence dresse une liste de choses qui de justesse tombent en dedans ou en dehors des catégories de ‘nature’ et de ‘culture’, qui basculent de la catégorie de création à la catégorie d’évolution ou qui ne ressortissent ni à la catégorie des objets ni à celle des sujets... En bref, des choses qui documentent l’indécision en terme de bifurcation de la nature dans les catégories de ‘nature’ et ‘culture’. Agence présente des specimens de cette liste en assortiments variés.

Agency maintains an ongoing list of elements that fall just inside or outside ‘nature’ and ‘culture’, that shift from the category of creation to the category of evolution, or that belong neither to the category of objects nor to the category of subjects... and that, in regard to the bifurcation of nature into the categories of nature and culture, cause hesitancy. Agency presents specimens from its list in various different assemblages.



"Remembering Jane"  
New York Times OnDisc

0894