

Exhibitionisme als onderzoeksmethode?

‘Hij was een homoseksuele man die in een glazen huis woonde,’ antwoordde een huidige biograaf van Philip Johnson op mijn vraag: ‘Zou u hem een exhibitionist noemen?’ Johnsons loopbaan bij het Museum of Modern Art (MoMa) in New York duurde bijna 80 jaar. Hij maakte vooral naam doordat hij een voorstander was van de autonomie van vorm en stijl, los van maatschappelijke conventies. Maar als we afgaan op Herbert Muschamps bespreking van Johnsons laatste tentoonstelling in het MoMa, ‘Deconstructivist Architecture’, in een nummer van *Artforum* uit 1988 – een bespreking van alles behalve het onderwerp van de tentoonstelling die vooral ingaat op de controversie rondom de tentoonstelling – was Johnsons werk als curator even ontwrichtend als de deconstructivistische vormtaal zelf. De tentoonstelling werd wel 169 keer besproken, trok tweemaal zoveel journalisten als voor een architectuurtentoonstelling gebruikelijk was en werd door iedereen te licht bevonden. In twee zalen werden slechts tien projecten van zeven architecten tentoongesteld – de derde zaal was voor schilderijen en beeldhouwwerk. Hilton Kramer noemde de tentoonstelling ‘sullig’, Rosalind Krauss klaagde over slecht beeldhouwwerk, de tentoonstelling liep tijdens de hoogzomerse komkommertijd en werd ingeluid door een naar de maatstaven van het MoMA korte receptie, die maar twee uur duurde, van 18.30 tot 20.30.

Hoe kunnen we via het werk van Johnson, die zichzelf zag als een *enfant terrible* en die de architectuurtentoonstelling in Amerika introduceerde, tot een hedendaagse stelling over het exhibitionisme komen? Of, kortweg, wat betekent het voor een exhibitionist om zich bezig te houden met een praktijk van exhibitionisme?

In de forensische psychologie verwijst ‘exhibitionisme’ naar een demonstratieve handeling waarin politieke en maatschappelijke krachten samenvallen: sociale normen en gedragscodes; de wettelijke grenzen van morele, criminele, medische en psychologische discoursen en praktijken; de wettelijke aspecten van maatschappelijke conventies; kwesties betreffende toezicht, beheersing en verspreiding; de (mede)constitutie van het subject-object; de maatschappelijke bekrachtiging van woede, angst en geweld; geslachts-, identiteits- en machtsstructuren en, wellicht het meest voor de hand liggend, vormen van communicatie en mediabravoure. Het woord werd in 1877 voor het eerst gebruikt door professor Ernest-Charles Lasègue, die het definieerde als

Exhibitionism as Inquiry?

‘He was a gay man living in a glass house,’ said a current biographer of Philip Johnson when I asked, ‘Would you call him an exhibitionist?’ Johnson’s almost 80-year career at the Museum of Modern Art in New York has been largely canonised as one of championing autonomous form and style, apart from social imperative. Yet if Herbert Muschamps’ 1988 *Artforum* review of ‘Deconstructivist Architecture’, Johnson’s last show at the Museum of Modern Art, is any indication – the review covered everything save the content of the show, discussing instead the polemics that surrounded it – Johnson’s curatorial practice was as disruptive as he claimed deconstructivist form to be. The show was reviewed no less than 169 times, drew double the press of what an architecture show normally would, and was by all accounts a minor show. It featured only ten projects by seven architects, displayed in two galleries – the third was painting and sculpture. The exhibition was called ‘twerpy’ by Hilton Kramer, charged with ‘containing bad sculpture’ by Rosalind Krauss, staged during the off season of the summer months, and was ushered in by what is, in MOMA terms, a light opening – running a mere two hours, from 6.30 to 8.30 p.m.

How might we speak through Johnson’s practice – the self-proclaimed bad boy who introduced exhibiting architecture to America – to posit a contemporary praxis of exhibitionism? Or, in short, what might it mean for an exhibitionist to practice exhibitionism?

As a term in forensic psychology, exhibitionism refers to an act of display through which political and social forces converge – social norms and codes of behaviour; the juridical boundaries of moral, criminal, medical and psychological discourses and practices; legalities of social contracts; issues of policing, capture and circulation; the co-constitution of subject-object; the social enactment of anger, fear and violence; structures of gender, identity and power; and, perhaps most evidently, forms of communication and media bravura. Coined in 1877 by professor Ernest-Charles Lasègue and defined then as ‘the sudden urge to display one’s genitalia in a public forum’, today exhibitionism conjures up the male flasher in the khaki raincoat. It can refer to anything from tabloids like *The Sun*

'de plotselinge aandrang publiekelijk de genitalia te tonen'. Tegenwoordig denken we bij 'exhibitionisme' aan een mannelijke potloodventer in een kakikleurige regenjas. Het woord kan verwijzen naar een sensatiekrant als *The Sun*, die letterlijk geld verdient met effectbejag en ontwringing, maar ook naar zijn ethisch tegendeel, de Britse Leveson Inquiry; of naar de exhibitionistische praktijken van figuren als Rebekah Brooks, de voormalige hoofdredacteur van *News International*, tijdens dit openbare onderzoek. De Leveson Inquiry is in het leven geroepen door premier David Cameron om de cultuur, de praktijken en de ethiek van de pers te onderzoeken en de vermenging van politieke, economische en ethische belangen aan het licht te brengen. Het onderzoek is een treffend voorbeeld, omdat het zelf een soort exhibitie is – een onthulling – die voortvloeit uit eerder exhibitionisme.

Als theorie van de curatoriale praktijk behelst het exhibitionisme niet meer dan dit: een actieve praktijk en een instrumentele vorm van tentoonstellen. Het exhibitionisme doorziet en doordenkt de productieve krachten van de tentoonstelling, die zich niet laten reduceren tot het genereren van kennis, ook al is dat een essentieel onderdeel. Vanuit het perspectief van het exhibitionisme is de tentoonstelling een architectonisch werk, dat als zodanig een praktijkgebonden disciplinariteit produceert. De architectuur, die vaak wordt begrepen als louter gebouwde vorm, wordt uitgebreid met het maken van tentoonstellingen als kritische, ruimtelijke praktijk. Zulke werken laten zich niet objectiveren of strikt categoriseren. De positie die ze innemen kent historische precedents en hedendaagse manifestaties die dwars door culturen en tentoonstellingspraktijken heenlopen. Ze vloeien voort uit Mies van der Rohe's 'Dwelling of Our Time' uit 1931, waarin *Bauausstellung* en *Architekturausstellung* niet alleen in wisselwerking stonden met de architectuur, maar waarin een verband bestond tussen de tentoonstelling zelf en het generen van Duitse identiteit en Duitse politiek; uit Cedric Price's visionaire Fun Palace voor Joan Littlewood, waarin het culturele institutionele kader onstabiel, reactief en tijdelijk was; uit 'Content' (2003) van OMA-AMO/Rem Koolhaas of 'Image of Europe' (2004) die te zien was in een circustent op het Brusselse Schumanplein. Deze uitbreiding maakt plaats voor een werk als 'Museum of Non-Participation' van Karen Mirza en Brad Butler uit 2007, dat in het museum een discursieve ruimte opent, en voor hun nieuwste video *Hold Your Ground*, die momenteel wordt vertoond op metrostation Canary Wharf. De Brits-Oegandese actrice Annamaria Nabirye beeldt hier een fysieke en (Arabisch)talige protestethiek uit, geïnspireerd op de Arabische lente en een uit Cairo afkomstig

that literally capitalise on sensationalism and disruption, to its ethical counterpart in the UK, the Leveson Inquiry, to the exhibitionist practice of figures such as Rebekah Brooks, former chief executive of *News International*, during this public inquiry. Called for by Prime Minister David Cameron, the Leveson Inquiry was established to examine the culture, practices and ethics of the press, to reveal where political, economic and ethical interests collude. It is exemplary insofar as the inquiry itself is a form of display – a *moment of exposure* – that acts consequentially.

As a theory of curatorial praxis, exhibitionism proposes just this: an agent and instrumental form of display. Exhibitionism looks at and thinks through the productive forces of display that go beyond mere knowledge production, although that remains an essential component. It proposes that the exhibition is a work of architecture and, as such, produces a disciplinarity tied to practice. Architecture – often publically understood as merely built form – is expanded to include exhibitions as critical, spatial practice. Such works deny objectification and strict categorisation. Their positions have historical antecedents and contemporary manifestations, cutting across cultures and practices of display. They emanate from Mies van der Rohe's 1931 'Dwelling of Our Time', where *Bauausstellung* and *Architekturausstellung* were not only considered in reciprocal relation to architecture, but where the exhibition itself was bound to the production of German identity and politics; to Cedric Price's visionary Fun Palace for Joan Littlewood, in which the framework of the cultural institution was instable, reactive and temporal; and OMA-AMO/Rem Koolhaas's 2003 'Content' or the 2004 'Image of Europe' staged in a circus tent at Rond Point Schuman in Brussels. They expand to include works such as Karen Mirza and Brad Butler's 2007 'Museum of Non-Participation', which opens a discursive space of the museum, or their most recent video *Hold Your Ground*, currently on view at the Canary Wharf tube stop. Inspired by the Arab spring and a Cairo-produced pamphlet on 'How to Protest Intelligently', here British Ugandan actor Annamaria Nabirye performs in body and (Arabic) language an ethics of protest, to posit: speech *acts*.

As a term that eschews categorisations and seeks to go beyond the white-cube traditions of curatorial practice, exhibitionism proposes a projective theory of curatorial praxis through eight lexical turns: object-thing, architecture-apparatus, represent-present,

vlogschrift getiteld 'How to Protest Intelligently' en stelt daarmee dat taal een actieve handeling is.

Het 'exhibitionisme', dat de categorisatie schuwt en de curatorische traditie van de *white cube* probeert te overstijgen, poneert een projectieve theorie van de curatorische praktijk via acht woordparen: object-ding, architectuur-machtsapparaat, representatie-presentatie, document-bewijs, handeling-werkzaamheid, verzamelen-collectiviteit, archief-getuigenis en wereldlijk-spel. Het exhibitionisme is er niet op uit, iets te scheppen dat over en boven ons uittorent, maar wil spreken van dingen die bijeenkomen en zich verenigen. Hierdoor wordt aan de dingen een zekere mate van werkzaamheid – *agency* – toegeschreven (die degene van het inerte object overstijgt), een productieve kracht die evengoed aanwezig zou kunnen zijn in de architectuurpraktijk zelf. Het exhibitionisme vermijdt het gebruik van modernistische kunstcategorieën – schilderkunst, beeldhouwwerk, fotografie, tekeningen, film, podiumkunsten, fictie – om de kunst te overdenken. Het pleit voor dingen met een hybride status, ergens tussen kunst en architectuur, die een relatie aangaan met de ruimtelijke omgeving binnen en buiten de galerie. De term 'exhibitionisme' is een woordspeling die verwijst naar zowel de obsessieve tentoonstellingsmakerij van de afgelopen 25 jaar en de opkomst van de institutionele architectuur, als naar de tentoonstelling van architectuur in de zalen van kunstgaleries gedurende dezelfde periode en de opkomst van de media die daarmee samenvalt. De historische term staat voor curatorische ideeën over de architectuur die teruggrijpen naar vroege vormen van tentoonstelling en expositie, waarin politieke, culturele, maatschappelijke en economische doelen integraal verbonden waren. In de tegenwoordige tijd noodzaakt het spreken over 'exhibitionisme' ons om de praktijk, cultuur, waarden en ethiek van de media opnieuw te overdenken.

Het exhibitionisme stelt als zodanig dat de kritische en projectieve architectuurprojecten zijn geabsorbeerd door het exhibitionistische project. Het exhibitionisme, als een praktijk waarin ontwrichting en onenigheid werkzaam zijn en een integraal onderdeel uitmaken van de vorm, stelt een derde mogelijkheid voor. De architectuur belichaamt als ruimtelijke organisatie een uitgebreide praktijk die wordt gearticuleerd en gerealiseerd door middel van ontelbare mediums en de circulatie van media – tekst, tekening, model, tentoonstelling, gebouw, film, video, etc. Die groei en verspreiding constitueert en wordt geconstitueerd door de ruimtelijke omgeving. Stijlfiguren als het waarachtige en het virtuele, het digitale en het ruimtelijke, de theorie en de praktijk, bestaan niet langer als dialectische tegengestelden, maar zijn integraal verbonden binnen een verlopende

document-evidence, act-agency, collect-collectivity, archive-testimony and profane-play. Rather than building an object that stands over and above one, exhibitionism proposes speaking through things that gather forth and assemble. This attributes to things a sense of agency – over and above a sense of the inert object – a productive force that could equally be present in the practice of architecture itself. Exhibitionism sidesteps modernist categories of mediums – painting, sculpture, photography, drawings, film, performance, fiction – to consider media. It advocates things that maintain a hybrid status that exists somewhere between art and architecture, and which take on and produce the spatial environment both inside and outside the gallery. As a term, exhibitionism is at once a word play that refers to the fetish of exhibition making over the past 25 years; the rise of the architecture institution; the exhibition of architecture in the space of art galleries within the same period; and the coincident rise of the media. As a historical term, it proposes ideas in curating architecture that reach back to early forms of exhibitions and expositions in which political, cultural, social and economic purposes were integrally tied. As a term in contemporary parlance, exhibitionism necessitates considerations of media as practice, its culture, value and ethics.

As such, exhibitionism proposes that the critical and projective projects of architecture have been absorbed by the project of exhibitionism. As a praxis in which disruption and disagreement become integral to form, and display instrumental, exhibitionism proposes a third position. Architecture, as a spatial apparatus, embodies an expanded praxis, articulated and performed through myriad mediums and the circulation of media – text, drawing, model, exhibition, building, film, video and so on. Its proliferation and circulation constitutes, and is constituted by, the spatial environment. Tropes such as the real and the virtual, the digital and the spatial, theory and praxis, no longer exist as dialectical counterpart but are integrally bound, within a scale of gradients. In this realm of media and mediums, the public sphere rolls into the political rolls into the economic. Aesthetic practice plays, oscillating between the profane and the sacred. Its praxis is shrewd and strategic, a curatorial cum architectural entrepreneurialism that pops up and assumes form where necessary. Here, the operations between active-form and object-form, as Keller Easterling calls them, are paramount. In this time where media propagate

schaal. In dit domein van media en medium verenigt het openbare zich met het politieke en het politieke zich met het economische. De esthetische praktijk speelt zich af op het snijvlak van het profane en het sacrale. Het is een intelligente, strategische praktijk, een curatorieel en architectonisch ondernemerschap dat overal waar nodig opduikt en vorm aanneemt. Hier overheerst de activiteit tussen 'actieve vorm' en 'objectvorm', zoals Keller Easterling het uitdrukt. Nu de media zich vermenigvuldigen en verspreiden, zijn de curatorieële en redactionele taken niet alleen overheersend, maar worden ze ethisch. Uiterste nauwkeurigheid wordt een absoluut criterium; traagheid een ongerijmd, maar noodzakelijk tempo; waarde een doel op zich.

Pier Vittorio Aureli beweerde onlangs dat het politieke is vervangen door het economische en de notie van management. In 'Deconstructivist Architecture' werden zeven sterarchitecten geanoniseerd, naast één academicus. Maar de exhibitionistische kant van de tentoonstelling was het belangrijkste – zowel wat de tentoonstelling in de media teweegbracht door de opschudding die het evenement veroorzaakte, als de normen of waarдерingen die daarbij tot stand kwamen. De inhoud verwerd tot een nevenverschijnsel. Ondanks alle kritiek – over het feit dat vorm en stijl werden verheerlijkt, en dat ze werden verbonden aan de deconstructivistische tentoonstelling enerzijds en aan de ideologische posities van het museum en Johnson anderzijds – waren de heimelijke strategieën en tactieken politiek geënceneerd via de media. Johnson wist beter dan wie ook dat een conflict zou helpen om zijn plan te realiseren. Er vond een verhitte interne correspondentie plaats – James Wines maakte bezwaar tegen de conceptuele benadering, Aaron Betsky en Stanley Tigerman vroegen zich af wie er ook al weer op het idee voor deze tentoonstelling was gekomen. In de pers werden openlijk ideologische, zelfs ethische debatten gevoerd. Johnson schiep, paradoxaal genoeg, een politieke ruimte, een door onenigheid gekenmerkt forum – iets wat oorspronkelijk los stond van zijn rol als curator, hoewel niet noodzakelijk van zijn persoonlijke positie. Maar afgezien van de politiek, of misschien wel vanwege de politiek, heeft Johnsons aanpak het lot van de architectuur verbonden aan dat van de media en vervolgens aan dat van de economie van het culturele kapitaal. We kunnen voor of tegen de werken zijn, voor of tegen de tentoonstelling, voor of tegen Johnson, maar moeten de vraag naar de ethiek en de waarden rondom de exhibitionistische praktijk van Johnson en de gevolgen daarvan voor de architectuur onderzoeken, net als in de tegenwoordige Leveson Inquiry wordt gedaan. Dat wil zeggen, welke dopplereffecten hebben zij op de architectuur gehad? Wat was het

and proliferate, the curatorial and editorial tasks not only become paramount but ethical. Rigor becomes an absolute criterion. Slowness a paradoxical yet a necessary pace. Value a purpose.

Pier Vittorio Aureli has recently claimed that the political has been replaced by the managerial or economic. 'Deconstructivist Architecture' canonised seven *starchitects* alongside one academic. Yet the show's importance arguably lay in its exhibitionist quality – both what it produced in the media via the turmoil it created and the value or values produced therein. Content became a by-product. For all the critique of form and style that were canonised and attached to the deconstructivist exhibition, and to the ideological positions of the museum and Johnson, the covert strategies and tactics were politically staged via the media. Johnson knew better than anyone that conflict advanced the plot. Internal letters raged, from James Wines arguing over the conceptual approach to Aaron Betsky and Stanley Tigerman discussing the attributed authorship of the idea of the show. Ideological, even ethical debates were staged publicly within the press. What Johnson created, paradoxically, was a political space and a forum – one marked by disagreement – which has been, traditionally, divorced from his curatorial role, albeit not necessarily from his personal position. Yet beyond politics, or perhaps because of them, Johnson's practice bound architecture to the media and in turn to an economy of cultural capital. While one can be for or against the works, for or against the exhibition, for or against Johnson, just like the current Leveson Inquiry, one must inquire into the ethics and values surrounding Johnson's exhibitionist practice and its repercussions – that is to say, what is its Doppler effect on architecture? What effects did Johnson's power and the use of the media have on the value of architecture, and the values propagated therein?

'Deconstructivist Architecture' lauded media attention, launching the era of the *starchitect* and specular and spectacular form amid an inflationary market. The reception of the show, which was featured everywhere from the *New York Post* to *Vanity Fair*, from Moscow to Israel, raised the profile of architecture. It heralded the curator. Along with the first Venice Biennale, it ushered in a media age in which the proliferation of architecture in the press begins to elevate its cultural capital. And yet, architecture as a praxis and as an object to be collected assumes a value far less than that of other professions and other mediums, such as painting, sculpture and

effect van de invloed van Johnson en zijn gebruik van de media op de waarde van de architectuur en de waarden die de discipline voorstaat?

'Deconstructivist Architecture' verheerlijkte media-aandacht en vormde het begin van het tijdperk van de sterarchitect en de spiegelende, spectaculaire vorm die oprijst te midden van een inflatoire markt. De ontvangst van de tentoonstelling, waarover in alle bladen werd geschreven, van de *New York Post* tot *Vanity Fair*, in Moskou en in Israël, zette de architectuur stevig op de kaart. Ze introduceerde de curator. Samen met de eerste biënnale van Venetië luide de tentoonstelling een mediatijdperk in waarin de architectuur steeds meer media-aandacht kreeg, zodat het culturele kapitaal van de architectuur kon gaan groeien. En toch blijft de waarde van de architectuur in de praktijk en als verzamelobject veel lager dan in andere disciplines en mediums, zoals schilderen, beeldhouwen en fotograferen. In het begin van *The Possibility of an Absolute Architecture* stelt Aureli: 'In de afgelopen jaren heeft de architectuur zich in een grote populariteit mogen verheugen. Die groeiende populariteit is echter ironisch genoeg omgekeerd evenredig aan het toenemende gevoel van politieke machteloosheid en culturele desillusie dat veel architecten overvallen heeft.' In een wereld waarin de mediums van kunstpraktijken elkaar overlappen, sferen uiteenvallen en de historische wortels van de tentoonstelling onder het mom van charitatieve en educatieve activiteiten zijn vertroebeld, moet van de exhibitionistische praktijk worden geëist dat ze haar eigen apparaat onderzoekt en ter verantwoording roept.

Net als Leveson moeten we onderzoek doen naar de cultuur, praktijken en ethiek van het exhibitionisme. Het tentoon stellen moet doordacht en wederkerig zijn, als onderdeel van zijn eigen project. Leveson vroeg zich af, wie de bewakers bewaakt; Johnson sloeg munt uit de media en verbond media en macht: het exhibitionisme, zoals dat is benaderd via het voorbeeld van 'Deconstructivist Architecture', dient zichzelf en de architectuur dus te verantwoorden als *ethische praktijk*. Als exhibitionisten die het exhibitionisme beoefenen, dienen we ons af te vragen wat de opgave van de architectuur is, zowel haar verantwoordelijkheid ten opzichte van haar directe omgeving – andere media en mediums – als onszelf als beoefenaars van het exhibitionisme. Het exhibitionisme moet een onderzoekende rol spelen en ons ter verantwoording roepen.

photography. As Aureli states in the opening of *The Possibility of an Absolute Architecture*: 'Architecture has been popular in recent years. Ironically, however, its growing popularity is inversely proportional to the increasing sense of political powerlessness and cultural disillusionment many architects feel.' In a world in which mediums of artistic practice overlap, where spheres collapse and where the historic lineage of exhibitions has become obfuscated under the pretence of not-for-profit and educational endeavours – paradoxically denigrating the value of the worker alongside promoting cultural capital to other gain – a praxis of exhibitionism must demand that its own apparatus be examined and held accountable.

Like Leveson, we must inquire into its culture, practices, and ethics. Exposure must be reflexive and reciprocal, as part of its own project. If Leveson questions who guards the guardians; if Johnson capitalised on media, tying media to power, then exhibitionism as seen through an exemplum such as 'Deconstructivist Architecture' must hold exhibitionism, and architecture, accountable as an *ethics of praxis*. As exhibitionists practicing exhibitionism, we must question architecture's contract, its responsibility not only to the environment, to other mediums and media, but to ourselves as practitioners. It must inquire and hold us accountable.