

Aan tafel gaan en andere ontmoetingskunst

**Een onderzoek naar de kunstvormen waaruit Relational Art zich laat aankondigen en
waarom het een nieuw begrip is**

Scriptie Wieke van de Sande 3874095

Begeleider: Hestia Bavelaar

Onderzoekswerkgroep II Moderne Kunst

06-05-2014

Inhoud

Inleiding	3
Wat is Relational Art?	4
Voorlopers van Relational Art	7
Performance Art, Happings en installatiekunst	7
Situationist International.....	8
De Fluxusbeweging.....	9
Conceptual Art.....	11
Minimal Art.....	12
Het verband met Relational Art	12
Relational Art volgens de kunstenaar en zijn rol hierin	15
Conclusie	20
Literatuurlijst	22
Afbeeldingen	24
Lijst van afbeeldingen.....	27

Inleiding

De twintigste eeuw staat wat betreft de kunstgeschiedenis bekend als een opeenstapeling van verschillende stromingen, bewegingen en kunststatements. Logischerwijs reageert de ene stroming op de andere of worden er elementen overgenomen. Kunsthistorici en critici proberen bewegingen te determineren en door historische lijnen te trekken te verklaren waarom bepaalde stromingen ontstaan. In de jaren 90 van de vorige eeuw ontstond een kunststroming die inspeelt op menselijke relaties. De Franse kunstcriticus Nicolas Bourriaud (1965) schreef in 1998 het boek *'Esthétique Relationelle'* (*Relational Aesthetics*). Hij was de eerste die iets schreef over de door hem bedachte term 'Relational Aesthetics'. Door te kijken naar de handelingen van een groep kunstenaars probeerde hij te analyseren wat ze precies deden. Puur menselijke relaties als basis nemen is volgens Bourriaud iets nieuws in de kunstgeschiedenis. Waar halen deze kunstenaars hun inspiratie vandaan en wat willen ze precies zeggen met hun kunstwerken?

In deze tekst staat een onderzoek centraal waarin wordt gezocht naar punten waarin Relational Art verschilt met eerdere kunstvormen waarin menselijke relaties een rol spelen. Wat maakt het anders? Om deze vraag te beantwoorden moet eerst helder worden gemaakt wat relationele kunst precies inhoudt. Nicolas Bourriaud was de eerste die iets schreef over deze kunstvorm en deze tekst zal daarom voor een groot deel zijn gebaseerd op zijn woorden. Er zijn naast hem veel andere kunstcritici die over Relational Art hebben geschreven. Voor dit onderzoek is het echter van belang om zoveel mogelijk bij de basis te blijven. Het boek *Relational Aesthetics* zal om deze redenen meerdere keren worden gerefereerd.

In de kunstgeschiedenis heeft de kunstenaar vaker gespeeld met het uitbeelden van menselijke relaties. Denk bijvoorbeeld aan huwelijksportretten of de Romantische kunst uit de negentiende eeuw waarbij bewustwording van het mens zijn centraal staat. In deze tekst echter zal worden geconcentreerd op invloeden uit de jaren 60 van de vorige eeuw, gezien deze, ook volgens Bourriaud, zeer sterk hebben bijgedragen aan het ontstaan van Relational Art. Uiteindelijk zal duidelijk worden van welke - of beter gezegd - van wat voor invloeden er precies sprake is. Relational Art is in verschillende opzichten vernieuwend en anno 2014 niet meer weg te denken uit het kunstbeeld en deze tekst maakt duidelijk waarom.

De beweegredenen van een kunstenaar zijn erg belangrijk bij een onderzoek naar de kern van een kunststroming. Om deze reden zullen verschillende kunstenaars worden behandeld en er zullen voorbeelden worden gegeven van de kunst die zij maken. De informatie is gehaald uit interviews en tentoonstellingscatalogi om zo gegevens aan te bieden die zo dicht mogelijk bij de kunstenaar liggen. Volgens Bourriaud haalt de kunstenaar inspiratie uit verschillende kunstbewegingen. In deze tekst zullen deze aan bod komen en kort en bondig worden besproken om

ze vervolgens in verband te brengen met Relational Art. Door de stromingen te vergelijken zullen er overeenkomsten en verschillen uitkomen. Zo kan duidelijk worden gemaakt welke aspecten in de kunstgeschiedenis van belang zijn geweest voor het ontstaan van Relational Art en wat het vernieuwende aspect is.

Wat is Relational Art?

In zijn boek beschrijft Bourriaud het fenomeen communicatie.¹ Tegenwoordig uit communicatie zich in veel verschillende vormen, denk bijvoorbeeld aan social media of andere vormen van elektronische communicatie. De kunst die tegenwoordig wordt gemaakt speelt in op deze communicatie. Er worden op een open manier connecties opgebouwd of communicatie wordt simpelweg getoond met behulp van bijvoorbeeld foto's. Het is Bourriaud opgevallen dat communicatie als uitgangspunt voor het maken van kunst toeneemt. Met *Relational Aesthetics* bracht hij een nieuwe kunstvorm in kaart die begin jaren 90 was ontstaan. Door een groep kunstenaars te volgen probeerde hij te achterhalen wat precies hun uitgangspunt was en hoe we om moeten gaan met deze nieuwe kunstvorm. Eén van deze kunstenaars was Rirkrit Tiravanija, die diners organiseert in het museum. Een andere kunstenaar, Phillippe Parreno, nodigde mensen uit om hun favoriete hobby samen uit te voeren op May Day en Carsten Höller maakt de chemische reactie na die ontstaat wanneer mensen verliefd zijn op elkaar. Wat al deze voorbeelden met elkaar gemeen hebben is dat ze uitgaan van een sociaal concept. Of dit nu gaat om interactie tussen de mensen zelf zoals bij de diners van Tiravanija of om het resultaat van interactie zoals bij het liefdesdrankje van Höller. Bourriaud beschrijft Relational Art als volgt:

*"An art taking as its theoretical horizon the realm of human interactions and its social context, rather than the assertion of an independent and private symbolic space."*²

Wat hij hiermee bedoelt is dat Relational Art compleet nieuwe ideeën van cultuur, esthetiek en politiek introduceert met betrekking tot kunst. Dit heeft te maken met de huidige wereld waarin we leven.³ Door de urbanisatie na de Tweede Wereldoorlog groeiden steden snel en sociale interactie werd daardoor naar een ander niveau getild. Tegenwoordig kunnen we haast niet zonder middelen als internet en telefonie. Mede door dit multimediale tijdperk heeft kunst een andere positie gekregen. Het kunstwerk werd voorheen ook wel als luxeobject gezien, echter werd door de veranderende samenleving het kunstwerk onderdeel van de consumptiemaatschappij. Je zou dus als het ware binnen de kunstwereld ook kunnen spreken van een urbanisatie. Als gevolg van de

¹ Nicolas Bourriaud, *Relational Aesthetics*, Dijon 2002, pp. 8-12.

² Bourriaud 2002 (zie noot 1), p. 14.

³ Bourriaud 2002 (zie noot 1), pp. 15-25.

urbanisatie en het multimediale tijdperk kreeg het samenkomen tussen mensen een nieuwe betekenis. Dichter op elkaar wonen, betekent ook dat je elkaar makkelijker kunt bereiken. Daartegenover staat dat men door middel van internet en telefonie niet meer in fysieke vorm bij elkaar hoeft te zijn om te kunnen communiceren. Plezier wordt gehaald uit het lezen van een boek, of het kijken van televisie. Op deze wijze ontstaat er een paradox: door de genoemde ontwikkelingen worden mensen bij elkaar gebracht, maar tegelijkertijd ook verder van elkaar af gebracht. Mensen zijn in hun eigen persoonlijke wereld gaan leven. Kunstenaars als Höller, Tiravanija en Parreno reageren op deze ontwikkelingen door als uitgangspunt het bij elkaar brengen van mensen te nemen of sociale interactie in kaart te brengen. Bourriaud spreekt dus van een verandering van grondbasis; een verschuiving van consumptiemaatschappij bij bijvoorbeeld Pop Art naar menselijke relaties bij Relational Art.⁴ Volgens hem leven we nu niet alleen in een productie - of consumptiemaatschappij, maar daarnaast in een communicatiemaatschappij. Tel daarbij op dat we leven in een wereld die geregeerd wordt door kapitalisatie, arbeid, specialisatie en mechanisatie en dat men tegenwoordig de neiging heeft om alles in een passend hokje te stoppen. Zo ook denken we over menselijke relaties. Guy Debord (1931-1994), een Franse filosoof die van invloed is geweest op Bourriaud, beschreef dit fenomeen in zijn boek uit 1967: *La Société du Spectacle*.⁵ Hij vertelt dat we, wat betreft de scheiding der relaties, voor de uiteindelijke fase staan voor de transformatie in de zogenaamde "spektakelmaatschappij". In deze maatschappij zouden sociale relaties niet langer direct te ervaren zijn, maar zouden vertroebelen in spectaculaire representatie. Bourriaud neemt dit als uitgangspunt voor wat hem het vraagstuk is als het gaat om hedendaagse kunst, we leven namelijk volgens hem vandaag de dag in een maatschappij die sterk lijkt op Debords beschrijving.⁶ Is het nog mogelijk om een relatie aan te gaan met de wereld in een wereld zoals Debord die beschrijft, binnen een praktijk waarin representatie van oorsprong centraal staat? Bourriaud denkt van wel. Volgens hem bevat de hedendaagse artistieke wereld een rijke basis voor het experimenteren met sociale ondernemingen en Relational Art is hiervan een goed voorbeeld. Belangrijk om te vermelden over Debord is dat hij de grondlegger is van Situationist International, een kunstbeweging uit de jaren 50 met de spektakelmaatschappij als uitgangspunt. Later zal er dieper worden ingegaan op deze kunstbeweging.

Relational Art wakkert de toeschouwer op verschillende manieren aan om iets te ondernemen, bijvoorbeeld door handelingen uit te voeren, maar ook om bewust te worden van onszelf en de ander. Doordat de toeschouwer op het moment zelf geacht wordt mee te doen met het kunstwerk, ontstaat de kunst ter plekke. De artistieke waarde ontstaat eigenlijk pas wanneer je zelf iets toevoegt aan het kunstwerk. Bij tentoonstellingen is er de ruimte om ter plekke sociale interactie aan te gaan

⁴ Ben Lewis (interview), *Art Safari: Relational Art. Is it an ism?*, uitgezonden door de BBC in 2001.

⁵ Guy Debord, *La société du Spectacle*, Parijs 1967.

⁶ Bourriaud 2002 (zie noot 1), pp. 9-10.

en deze uitwisseling van contacten is het eigenlijke relationele aan Relational Art.

Rirkrit Tiravanija wordt door Bourriaud meerdere keren genoemd in *Relational Aesthetics*. De kunstenaar staat vooral bekend om zijn kooksessies (afb. 1). De bedoeling is dat er samen wordt gekookt en gegeten. Het eten wordt ter plekke gemaakt in het museum en de gebruikte potten en pannen worden later opgestapeld en tentoongesteld.⁷ Het gaat hier niet zozeer om het uiteindelijke resultaat, namelijk het eten, maar meer om de weg naar het resultaat toe en de interactie die daarbij ontstaat. Het is erg moeilijk aan te duiden wat voor type kunst dit is. Is het een performance, installatie of een sculptuur? Volgens Bourriaud zijn in de jaren 90 steeds meer van dit soort kunstwerken ontstaan.⁸ Een ander voorbeeld zijn de kunstwerken van Liam Gillick. Hij maakt onder andere architecturale sculpturen met soms teksten erop (afb. 2). De werken lijken op het eerste gezicht niet een relationele betekenis te hebben. Uitgaande van minimalistische ideeën lijkt het alsof Gillick met de werken wil benadrukken wat er niet is en hoe de toeschouwer dat moet opvullen.⁹ Met de sculpturen wil Gillick ons laten inzien wat vorm en ruimte met ons gedrag doet. Correspondentie op wat voor manier dan ook is een belangrijk aspect in de werken van Gillick.¹⁰ Correspondentie met andere kunstenaars, tussen kunstwerk en toeschouwer of juist tussen toeschouwers naar aanleiding van zijn kunstwerken. Felix Gonzalez-Torres en Carsten Höller worden ook allebei genoemd door Bourriaud. Höller heeft onder andere Phenylethylamine, een stofje dat endorfine aanmaakt, in een inhaler gestopt, zodat bezoekers eraan kunnen ruiken en een gevoel van verliefdheid kunnen ervaren. Dit kunstwerk, *Love Drug Pea* genaamd, is één van de vele verschillende concepten die Höller heeft uitgevoerd. Höller staat verder vooral bekend om zijn glijbanen in musea.¹¹ Hierbij gaat het vooral om de ervaring tijdens het glijden en het plezier dat het oplevert om naar anderen te kijken die van de glijbaan gaan. Gonzalez-Torres presenteert stapels van snoep waarvan de bezoekers mogen pakken. Het eindresultaat wordt dus gevormd door de bezoekers zelf. Een kind zal bijvoorbeeld waarschijnlijk meer snoepjes pakken dan een volwassen persoon.

Wat al deze kunstwerken gemeen hebben is dat ze uitgaan van een sociaal concept bedoeld voor een bepaalde groep mensen in een bepaalde ruimte. Bourriaud heeft het ook wel over “*coefficient of art*”, een term die hij heeft overgenomen van Marcel Duchamp.¹² Wat hiermee wordt bedoeld is dat standplaatsgebondenheid een groot verschil maakt en beslissend is als het gaat om open

⁷ Rein Wolfs, ‘Yesterday, Today and Tomorrow’, in Bruce Sterling, *Rirkrit Tiravanija. A Retrospective (Tomorrow is Another Fine Day)*, Rotterdam 2004, pp. 11-25.

⁸ Bourriaud 2002 (zie noot 1), p. 25.

⁹ Sven Lütticken, ‘Stop making sense’, in: Monika Szewczyk (red.), *Meaning Liam Gillick*, Londen 2009, pp. 28-46.

¹⁰ Florence Bonnefous e.a., ‘Liam Gillick’ (interview), *Flash Art* 287 (2012), nr. 14 (november-december), pp. 62-68.

¹¹ Informatie ontleend aan: Tentoonstelling Experience New Museum New York (2011-2012) < <http://www.newmuseum.org/exhibitions/view/carsten-hoeller-experience> > (31 januari 2014).

¹² Bourriaud 2002 (zie noot 1), p. 41.

communicatie. Relational Art is gericht op een kleine schaal: op een groep mensen binnen een bepaalde ruimte en de kunst wordt op precies dat moment gemaakt. Het dagelijks leven speelt hierbij een belangrijke rol. Dit wekt herkenning op bij mensen en maakt het werk begrijpelijk.

Voorlopers van Relational Art

Kunst bevat altijd wel iets relationeels. Kunstwerken waarbij de toeschouwer of het alledaagse leven een belangrijke rol speelt is zeker geen compleet nieuw fenomeen binnen de kunstwereld als je denkt aan bijvoorbeeld de Fluxusbeweging, Minimal Art of Conceptual Art. Relational Art lijkt dan helemaal niet zo bijzonder te zijn als Bourriaud duidelijk probeert te maken in zijn boek. Om te snappen waarom Relational Art wel degelijk anders is, moeten eerst de voorlopers worden verhelderd. Duidelijk zal worden dat vanaf de jaren 60 ontwikkelingen in de kunst hebben plaatsgevonden die het gedachtegoed voor Relational Aesthetics hebben beïnvloed.

Performance Art, Happings en installatiekunst

In oktober 1959 voerde de kunstenaar Allan Kaprow een kunstwerk op getiteld '*18 Happenings in 6 Parts*'.¹³ De samenwerking tussen verschillende elementen zoals auditieve en visuele was het hoofdonderwerp in dit werk. Kaprow zette hiermee een nieuw fenomeen neer: Happenings. Sindsdien namen verschillende kunstenaars deze techniek over: denk aan Jim Dine, Carolee Schneemann en Claes Oldenburg. Een Happening houdt kort in dat de kunstenaar een soort (vaak spontane) voorstelling opvoert, meestal met behulp van materiaal. Een Happening duurt kort en is soms zelfs gewelddadig. Het meest opvallende is de vergankelijkheid: er wordt iets opgevoerd en daarna is het er niet meer. Het begrijpen van een Happening is erg afhankelijk van hoe de toeschouwer het ervaart, het is daarom vaak ook erg moeilijk uit te leggen wat een Happening precies inhoudt: je moet er bij zijn geweest.

Performance Art zoals we dat vandaag de dag kennen ligt eigenlijk in het verlengde van Happenings.¹⁴ Het is in feite net als een Happening ook een korte voorstelling, maar meer doordacht. Dit is vooral te wijten aan het gegeven dat Happenings vaak door visuele kunstenaars worden gevormd, kunstenaars die Performance Art opvoeren hebben vaak een achtergrond waarbij filosofie, theater of literatuur is inbegrepen. Performance Art wordt weloverwogen gecreëerd, is zorgvuldig getimed en er wordt nauwkeurig met het materiaal of het lichaam omgegaan. Net zoals bij een Happening gaat het om het hier en het nu: de kunst wordt ter plekke opgevoerd.

Kunst waarbij de kunstenaar objecten met elkaar combineert lijkt in sommige opzichten op

¹³ RoseLee Goldberg, *Performance. Live art 1909 to present*, Londen, 1979, p. 83.

¹⁴ Goldberg 1979 (zie noot 13), p. 98.

zowel Happenings als Performance Art. Er wordt een kunstwerk gepresenteerd, alleen in dit geval niet met het lichaam maar puur met behulp van objecten die in sommige gevallen zelfs een bewegend kunstwerk als resultaat leveren.¹⁵ *The Store* van Claes Oldenberg en de tableaux van George Segal en Edward Kienholz kunnen allemaal worden gezien als doordachte assemblages: de kunstenaar nam objecten, combineerde deze en zette ze tegen een artistieke achtergrond. Vanaf de jaren 60 werd deze techniek steeds populairder in de kunstwereld en werd bestempeld met de naam 'Installation Art'. De techniek kenmerkt zich door zijn diversiteit, tegenwoordig wordt bijvoorbeeld zelfs multimedia erbij betrokken als je kijkt naar de video-installaties van Nam June Paik. Ook Bruce Nauman heeft een grote bijdrage geleverd aan de ontwikkeling van installatiekunst met onder andere *Green Light Corridor* (1971), waarbij de bezoeker zich voort moesten wringen tussen twee muren voorzien van fel neon licht. Installatiekunst is niet meer weg te denken uit het hedendaags kunstbeeld en is, zoals snel duidelijk wordt, een veelgebruikte techniek ook door de Relational Art-kunstenaars.

Situationist International

Deze actiegroep is eerder kort genoemd, maar verdient nog meer aandacht als het gaat om invloeden op Relational Art. De beweging is in 1957 gevormd door de filosoof Guy Debord.¹⁶ In het verslag dat Debord heeft uitgegeven bij het oprichten van de beweging legt hij uit dat ze een sterk verlangen hebben om de wereld te veranderen:

*"We must undertake an organized collective labor that will strive for a common usage of all the means of transforming everyday life. That is to say, we must first recognize the interdependence of those means from the viewpoint of a greater domination of nature, a greater freedom. (...) Our central purpose is the construction of situations, that is, the concrete construction of temporary settings of life and their transformation into a higher, passionate nature."*¹⁷

Debord bedoelt met situaties kleine fragmenten uit het leven van een mens. Het leven bestaat volgens hem uit een opeenstapeling van allerlei fragmenten die sterk van invloed zijn op het bewustzijn van die persoon.¹⁸ De eerder beschreven spektakelmaatschappij onderdrukt deze situaties echter, waardoor het sociale aspect van het leven is verdrongen. Door middel van deze

¹⁵ Introductie door auteur in: Hugh Marlais Davies, *Blurring the Boundaries. Installation Art 1969-1996*, San Diego 1997, pp. 8-13.

¹⁶ Introductie door auteur in: Tom McDonough, *Guy Debord and the Situationist International. Texts and Documents*, Cambridge 2002, p. 5.

¹⁷ Guy Debord, 'Report on the Construction of Situations and on the Terms of Organization and Action of the International Situationist Tendency', in: Tom McDonough, *Guy Debord and the Situationist International. Texts and Documents*, Cambridge 2002, pp. 42-44.

¹⁸ McDonough 2002 (zie noot 16), pp. 5-16.

kunstbeweging hoopt Debord dat we met zijn allen helpen om deze situaties weer te bevrijden om de sociale toestand weer in de oorspronkelijke staat terug te brengen. Wat ze vooral hoopten te bereiken is de strijd tussen de klassen op te lossen. Onder invloed van het kapitalisme zijn de machtsverhoudingen tussen de verschillende klassen oneerlijk verdeeld, de Situationisten hoopten hier verandering in te brengen. Het simpelweg optimaliseren van de situatie van de lagere klassen is niet de oplossing, het complete alledaagse leven en zijn context zou moeten worden aangepast. Met behulp van pamfletten, Happenings en andere activerende kunst probeerden de Situationisten de mensen op te roepen tot actie.

De Fluxusbeweging

Het kunstfenomeen Fluxus ontstond aan het begin van de jaren 60.¹⁹ De Duitse kunstenaar Tomas Schmit sprak twintig jaar later de volgende woorden uit over Fluxus:

“Fluxus, a new thing in the art scene. Oh, it didn’t fill a gap in the scene as it seems to do now, it created its own gap outside the scene. It gapped around it.”²⁰

Wat Schmit hiermee bedoelde is dat Fluxus de weg opende voor nieuwe mogelijkheden die voorbij gaan aan de traditionele kunstwereld.²¹ Die traditionele wereld was opgebouwd uit het idee dat kunst een directe link met het museum zou moeten hebben. Tevens overheerste toen nog het idee dat kunst sculpturen en schilderijen inhoudt. In deze zin zou je Fluxus, net als Dada, kunnen zien als een anti-kunst. Het belangrijkste aan Fluxus is misschien nog wel de gedachte dat het alledaagse in het verlengde ligt van kunst en dat men niet zo hard moet proberen een lijn te trekken tussen deze twee. Er wordt kunst gemaakt die volledig gericht is op het publiek en waarbij het publiek in sommige gevallen zelfs mee mag doen.

De organisatie achter Fluxus lag in de handen van George Maciunas (1931- 1978). Volgens hem is Fluxus opgericht om kunst te creëren met een sociaal uitgangspunt, niet een esthetische.²² Door musea en de commerciële wereld te ontspringen moet Fluxus engagement tussen mensen aanmoedigen door de *‘Fluxus approach to life’* aan te houden. Fluxus is tegen het kunstwerk als niet-functioneel object, maar zou juist pedagogische eigenschappen moeten hebben. Wat we van Fluxus zouden moeten leren is dat de wereld veranderlijk is en hoe we moeten functioneren binnen die wereld. Door zelfreflectie begrijpen we hoe we ons kunnen aanpassen aan het veranderlijke. Fluxus kan beter worden gezien als een gemeenschap die een statement probeerde te maken, dan als een

¹⁹ Introductie door auteur in Jacquelyn Baas, *Fluxus and the Essential Questions of Life*, Chicago 2011, p. 1.

²⁰ Baas 2011 (zie noot 19), p. 1.

²¹ Baas 2011 (zie noot 19), pp. 2-10.

²² Baas 2011 (zie noot 19), pp. 2-6.

collectief van kunstenaars dat hetzelfde artistieke programma deelt.²³ Kunstenaars die tot de Fluxusgemeenschap worden gerekend zijn onder andere Nam June Paik, Yoko Ono, George Brecht en Joseph Beuys. De aard van hun kunstwerken loopt uiteen van installaties tot performances. Zeker de performances hadden heel duidelijk het doel om het publiek aan het denken te zetten. Belangrijk om te vermelden is dat de leden van Fluxus graag worden gezien als aanhangers van een bepaalde overtuiging: Fluxus is een manier van doen, een traditie en een manier van leven en dood.²⁴ De beweging staat sterk in verband met Conceptual Art, Happenings en Performance Art. *Wie man dem toten Hasen die Bilder erklärt* (afb. 3) uit 1965 is tot op de dag van vandaag een welbekende performance uitgevoerd door de Duitse kunstenaar Joseph Beuys.²⁵ De opvoering duurde een middag lang en diende als de opening van een tentoonstelling. Beuys zat aan het begin van de performance in een hoek op een stoel en in zijn handen had hij een dode haas. Tijdens zijn opvoering liep hij – de haas al liefkozend – door de ruimte en liet hij aan hem kunstwerken van eigen hand zien die aan de muur hingen. Gedurende de performance was Beuys' gezicht bedekt met honing en bladgoud en één van zijn benen met vilt. Het publiek werd niet toegelaten tot de ruimte waar Beuys zich bevond tot de voorstelling was afgelopen. Wie de ruim drie uur durende performance had volgehouden, werd toegelaten tot de galerie. Beuys probeerde met deze performance een verbrede blik te verschaffen op de definitie van kunst.²⁶ Het uitleggen van kunst is vaker de bezigheid geweest van Beuys; hij zag het als zijn doel om een *'erweiterten kunstbegriff'* neer te zetten.²⁷ Het ironische aan deze performance is dat hij kunst probeert uit te leggen aan een dode haas. Het uitleggen van kunst is al moeilijk voor een levend wezen, laat staat een dood wezen. Het samen laten smelten van conversatie en kunst is meer terug te zien in zijn werken. Sterker nog, hij had hiervoor een complete ideologie bedacht die hij *'Soziale Plastik'* noemde.²⁸ Het eerste woord verwijst naar de maatschappij en het tweede naar sculptuur. Naar zijn mening zou het woord "sculptuur" teveel refereren naar beeldhouwen. Hij prefereerde de term 'Plastik', want het draagt naar zijn mening een veel bredere betekenis uit wat bij hem sculptuur inhoudt. "Plastik" beslaat elke weg waarmee hij omgaat met materialen en objecten. Wat hij dus met deze *'Soziale Plastik'* bedoelde is zijn ideaalbeeld waarin de mens door middel van kunst de maatschappij verandert. Ieder persoon is volgens Beuys een kunstenaar, iedereen kan dus de maatschappij bijschaven zoals dat ook met een sculptuur wordt

²³ Ken Friedman, 'Fluxus: A Laboratory of Ideas', in: Jacquelynn Baas, *Fluxus and the Essential Questions of Life*, Chicago 2011, p. 37.

²⁴ Friedman 2011 (zie noot 18) p. 36.

²⁵ Martin Müller, *Wie man dem toten Hasen die Bilder Erklärt. Schamanismus und Erkenntnis im Werk von Joseph Beuys*, Keulen 1993, p. 19.

²⁶ Müller 1993 (zie noot 25), pp. 19-23.

²⁷ Mark Rosenthal, 'Joseph Beuys: Staging Sculpture', in: Mark Rosenthal e.a., *Joseph Beuys: Actions, Vitrines, Environments*, Houston 2004, pp. 10-26.

²⁸ Rosenthal 2004 (zie noot 27), pp. 26.

gedaan. De maatschappij is volgens hem dus een product van en voor ons allemaal en samen moeten we deze vormen. Zijn gehele oeuvre en ideologie kunnen dus worden gezien als een oproep tot bewustwording van onze (artistieke) mogelijkheden: samen zouden we een verschil uit kunnen maken.

Conceptual Art

Kunst waarbij het concept belangrijker is dan de esthetische of materiële kwaliteiten is zeker niet nieuw. De *Readymades* van Marcel Duchamp zijn een goed voorbeeld van Conceptual Art. Eén van zijn bekendste *Readymades* is misschien wel het urinoir dat hij inzond voor een tentoonstelling van de *Society of Independent Artists* in New York in 1917.²⁹ Het ging hierbij om het idee om een alledaags object in museale context te plaatsen en niet om de esthetische waarde van het urinoir op zich. In de jaren 60 leek men in Amerika opvallend veel interesse te hebben in het concept als basis voor een kunstwerk, maar dit keer ging men nog een stap verder dan Duchamp.³⁰ Denk aan bijvoorbeeld Robert Rauschenberg die zijn eigen bed tentoonstelde of de kunstwerken van Joseph Kosuth, Hans Haacke, of Lawrence Weiner.

Duidelijk was dat men steeds minder waarde begon te hechten aan de traditionele beeldtaal in de kunstwereld en er steeds meer ruimte was voor experimentele vormen. Deze experimenten zou je kunnen zien als een reactie op de overheersing van schilderkunst als het Abstract Expressionisme, de vele *Colourfield Paintings* of andere *gestural* schilderkunst.³¹ Conceptual Art pleegt een soort aanval op de formalistische aspecten binnen de kunst die voorheen sterk van groot belang waren. Het heroverweegt het denken over kunst en laat open toe om filosofie te betrekken bij kunst. De grenzen van toen hedendaagse kunst werden opgezocht, onder andere Kosuth zag kunst in niet-conventionele objecten. De kunstenaars presenteerden aan de kijker niet zozeer materiële objecten, eerder statements, soms in de vorm van zinnen of woorden die over alledaagse onderwerpen gingen. Vaak werden de woorden ondersteund met documentatie om het concept te verhelderen. De kijker wordt dus door het kunstwerk in een bepaalde richting gestuurd; er wordt van ze verwacht om het statement te overdenken. Conceptual Art bracht het pure dagelijks leven in artistieke context. Een bekend voorbeeld hiervan is het kunstwerk *One and Three Chairs* (afb. 4). Kosuth betwijfelt met dit kunstwerk het verschil tussen een foto van de stoel en de stoel zelf. Is de

²⁹ Marcel Duchamp, 'The Richard Mutt Case 1917', in: Charles Harrison en Paul Wood, *Art in Theory 1900-2000. An Anthology of Changing Ideas*, Malden 2003, p. 252. Het urinoir werd geweigerd voor de tentoonstelling. Naar aanleiding hiervan werd er een stuk gepubliceerd in een Dada-tijdschrift: *The Blind Man*. Marcel Duchamp legt hierin uit dat het gaat om de keuze van de kunstenaar om een nieuwe gedachte te creëren rondom het object.

³⁰ Robert Morgan, *Conceptual Art. An American Perspective*, Jefferson 1994, p. 13.

³¹ Morgan 1994 (zie noot 30), p. 14.

stoel op de foto geen stoel? Het enige verschil is dat de één een presentatie is en de ander niet. Wat de werkelijke stoel en de foto ervan gemeen hebben is dat het concept van allebei hetzelfde is.

Minimal Art

Het Minimalisme is net zoals Conceptual Art in de jaren 60 ontstaan in Amerika en kan ook worden gezien als een reactie op de naoorlogse Amerikaanse schilderkunst.³² In deze paragraaf wordt er gewezen op de term Minimalisme als kunstbeweging. Enerzijds wordt er gedoeld op minimalistische werken van kunstenaars als Donald Judd en Sol LeWitt. Zij maakten sculpturen die abstract zijn en op visueel vlak vrij weinig te bieden hebben. Anderzijds doelt Minimalisme op het presenteren van objecten die nauwelijks herkenbaar zijn als kunst, objecten die worden gepresenteerd als puur een object. Dit heeft ook weer te maken met *Readymades*. Soms exposeerde een kunstenaar zelfs gevonden voorwerpen of brokken hout. Op het eerste gezicht lijkt dit geen voorloper te zijn voor Relational Art. Echter als je kijkt naar de sculpturen van Gillick lijkt hij wel degelijk beïnvloed te zijn door minimalistische ideeën, Bourriaud beschrijft dit ook in 'Relational Aesthetics'.³³ Tijdens de minimalistische jaren vroegen kunstenaars zich namelijk af in hoeverre een kunstwerk van invloed kan zijn op het gedrag van mensen. De connectie tussen de sculptuur, de ruimte en de toeschouwer was vaak de hoofdrol in een kunstwerk. Het is de bedoeling dat de toeschouwer rondloopt door de ruimte en het werk van verschillende kanten bekijkt. De hoek van waaruit je de sculptuur bekijkt, heeft invloed op jouw ervaring van het kunstwerk. Dat idee van relatie tussen mens, sculptuur en ruimte zien we terug bij Gillick. Het relationele ligt dus vaak niet voor de hand zoals bij werken van Tiravanija. Soms moet er worden gezocht naar hoe een kunstwerk banden kan leggen, maar vaak is dat onderdeel van het spel.

Het verband met Relational Art

Het tijdperk vanaf de jaren 60 stond dus in het teken van verandering.³⁴ Een nieuwe generatie overheerste na de terreur van de Tweede Wereldoorlog. De drang om een verschil uit te maken werd niet langer meer onderdrukt en de een na de andere technische uitvinding vond plaats. Door de komst van de televisie kreeg men de kans om de medemens live te zien, waardoor de maatschappij een geheel andere betekenis kreeg. Al deze ontwikkelingen liggen in elkaars verlengde en duidelijk blijkt uit de vorige gegevens dat voor de kunstwereld deze ontwikkelingen niet onopgemerkt bleven. Een ander thema dat zeker van belang is om te noemen is de verschuiving van het Modernisme naar het Postmodernisme. Het Postmodernisme heeft de wegen nog verder vrijgemaakt om kunst met

³² Kenneth Baker, *Minimalism. Art of circumstance*, New York 1988, pp. 9-10

³³ Bourriaud 2002 (zie noot 1), p. 47.

³⁴ Baker 1988 (zie noot 32), p. 15.

het gewone volk te laten verbinden. Kunst hoeft niet te vernieuwen en zou in die zin anti-avant-gardistisch kunnen worden gezien.³⁵ Het Postmodernisme gaat eerder uit van een *l'art pour l'art*-idee. Kunstenaars nemen objecten en maken het eigen door er iets mee te doen, soms tot het banale toe. Deze techniek, ook wel *appropriation* genoemd, is zeer kenmerkend voor het Postmodernisme. Een van de belangrijkste aspecten in Postmoderne kunst is misschien wel de vervaging van de lijn tussen hoge en lage cultuur. Door producten uit de lage cultuur te nemen en dit te presenteren als kunst, wordt er gespot met de kunstwereld. Deze paradox zorgt voor een speelsheid en cynisme die terug te herkennen is in de werken van Jeff Koons.

Deze verschillende bewegingen in de kunstgeschiedenis zijn dus van invloed geweest op het ontstaan van Relational Art, maar hoe dan precies? Bourriaud beschrijft dat Relational Aesthetics aspecten van boven beschreven stromingen overneemt en vervolgens hier iets anders mee doet.³⁶ Relational Art is niet een soort wederopleving van een specifieke beweging, noch een terugkeer van een stijl. Relational Art reageert op het heden en niet op het verleden en heroverweegt het lot van artistieke activiteit. Het puur en alleen uitgaan van menselijke relaties heeft zich niet eerder vertoond in de kunstgeschiedenis en dat maakt Relational Art nieuw volgens Bourriaud.³⁷ Wat de kunstenaars produceren zijn relationele elementen die sterk verbonden zijn met tijd en ruimte. De kunst vindt hier en nu plaats. Bourriaud spreekt over een dwangbuis van de ideologie van massacommunicaties. Er wordt geprobeerd door middel van het creëren van intersubjectieve ervaringen deze dwangbuis te ontlopen. Relational Art is dus een alternatieve vorm van socialiteit binnen een maatschappij waarin een directe vorm van socialiteit voor een groot deel is weggefallen.

Bij de kookinstallaties van Tirvanija gaat het om het concept van samen koken en kan zonder meer conceptuele kunst worden genoemd. De ideeën achter Fluxus zullen absoluut een bron van inspiratie hebben gevormd voor meerdere kunstenaars en de sculpturen van Gillick hebben duidelijk een link met Minimal Art. Zo hebben alle hiervoor genoemde vormen van kunst een verband met Relational Art. Bourriaud beschrijft ze als een soort vocabulaire voor de kunstenaar.³⁸ Net zoals Robert Rauschenberg gebruik maakte van Readymades, maar niet wordt gezien als een Dadaïst, zijn kunstenaars voor hun relationele kunst afhankelijk van methodes die we eerder hebben gezien, puur om hun statement duidelijk te maken. De vraag is volgens Bourriaud echter welke tentoonstellingsmethodes de juiste zijn in relatie tot de culturele en kunsthistorische context. Video bijvoorbeeld is tegenwoordig een veelgebruikt medium, maar kunstenaars die veel gebruik maken van video zijn niet per direct videokunstenaars. Lerende van de lessen van Conceptual Art, gebruiken

³⁵ David Hopkins, *After Modern Art 1945-2000*, Oxford 2000, pp. 197-203.

³⁶ Bourriaud 2002 (zie noot 1), p. 44.

³⁷ Idem

³⁸ Bourriaud 2002 (zie noot 1), pp. 44-48.

Relational Art-kunstenaars deze methodes, maar op een verschillende artistieke basis. Dat Relational Art inspiratie haalt uit de jaren 60 en later heeft vooral te maken met de flexibiliteit waarmee men toen omging met het begrip kunst en hoe kunst vanaf toen steeds meer verbonden is met het alledaagse leven.³⁹ Het gebruik van verschillende soorten media en de benadering hoe deze te gebruiken, is in sommige gevallen van Relational Art zelfs extreem te noemen in vergelijking met de vorige decennia volgens Bourriaud. In de eerder beschreven kunstvormen kon de toeschouwer participeren aan het kunstwerk. In Relational Art ook, maar dan radicaler. Het gaat om zijn lijfelijke aanwezigheid, zijn gedachtegoed, de keuzes die hij wel of niet maakt, zijn geschiedenis en zijn opvattingen.

Wat anders is aan Relational Art, is dat het kleinschalig is. Daar Pop Art bijvoorbeeld gericht was om de gehele consumptiemaatschappij te vereren, richt Relational Art zich op de mensen die op dat moment in aanraking komen met het kunstwerk. Er wordt zo een intieme sfeer gecreëerd en er ontstaat een openheid naar de mensen toe. Bourriaud benadrukt dat relationele kunst niet het concept verheerlijkt.⁴⁰ In geen enkel opzicht zou het moeten worden gezien als een kunst die immaterialiteit prijst. Deze kunstenaars hebben geen voorkeur voor performances of het concept. Ze kiezen er enkel voor een statement te maken met methodes waarvan zij zijn overtuigd waarmee dat gaat lukken. Het proces van de kunst staat niet boven het geval waarin deze kunst op materiële wijze zou worden vervaardigd. Sterker nog: dit is in tegenstelling tot Conceptual Art, waarin vrijwel alleen maar mentale kunstwerken werden gezien als goede kunst. De objecten die worden gebruikt in Relational Art hebben een net zo'n grote rol als het daadwerkelijke doel, sociale interactie, daar ze cruciaal zijn om deze op te wekken. Wat Bourriaud dus eigenlijk probeert te zeggen is dat een kunstwerk waarin het gaat om het samen eten van soep, net zo materieel is als een sculptuur. De scheiding tussen gebaar en vorm wordt dus in twijfel getrokken. Binnen Relational Art liggen deze twee elementen sterk op één lijn.

³⁹ Bourriaud 2002 (zie noot 1), p. 47.

⁴⁰ Bourriaud 2002 (zie noot 1), pp. 47-48.

Relational Art volgens de kunstenaar en zijn rol hierin

Hiervoor is besproken hoe een Franse kunstcriticus de kunstvorm beschreef en welke kunst als voorlopers kunnen worden gezien. Maar wat is de positie van de kunstenaar dan hierin, hoe wil hij dat wij toeschouwers hem zien en hoe staat de kunstenaar zelf tegenover de relationele kunsten?

Om de werken van Liam Gillick als voorbeeld te nemen: is er een reden waarom hij voor deze architecturale vormen heeft gekozen om zo het relationele uit te drukken? Om maar niet te spreken over de verschillende kleuren die worden gebruikt. (afb.2) Je zou denken dat kleuren van invloed zijn op ons denken en ons gedrag. In een interview voor *Flash Art* vertelt hij dat de hoofdrol in zijn kunstwerken verschillende conversaties zijn.⁴¹ Eén daarvan moet een conversatie zijn tussen het werk en de toeschouwer. Hij ziet het, zijnde kunstenaar, als zijn rol om het publiek uit te nodigen mee te doen met deze conversatie. De rol van correspondentie – interactie tussen de sculptuur en zijn omgeving – zou volgens Gillick cruciaal zijn om zijn werken succesvol te laten zijn en is volgens hem een ondergewaardeerde eigenschap in kunst. Het gebruik van kleuren grijpt terug naar het RAL kleurensysteem dat in de jaren 20 van de twintigste eeuw is ontwikkeld, aldus Gillick. Op deze wijze blijft een kleur altijd dezelfde kleur, er is immers een specifieke code voor. Vorm behoort betekenis te krijgen door kleur en niet andersom. Kleur draagt met andere woorden geen specifieke betekenis bij als het gaat om het aangaan van relaties, het is enkel een onderdeel van het design. Wat dus opvalt, is dat het Gillick vooral gaat om conversatie en het is dan ook niet meer dan logisch dat Bourriaud meerdere keren Gillick noemt in 'Relational Aesthetics': de kunstenaar probeert letterlijk gesprekken op te wekken met zijn kunstwerken. Gillick deed mee aan de *Theanyspacewhatever* tentoonstelling in het Guggenheim New York in 2008.⁴² Zijn inzending bestond uit aluminium zinnen en woorden als '*a continuation*' of '*a piano and black snow*' die willekeurig in de zaal hingen. Deze werken liggen nog zelfs meer voor de hand als het gaat om conversatie dan zijn architecturale vormen. Bij de tentoonstelling waren bankjes precies onder de woorden neergezet zodat mensen de ruimte kregen om de dialoog die de kunst probeert op te wekken aan te gaan.

De kook - en eetbijeekkomsten die Rirkrit Tiravanija organiseert hebben als doel het koppelen van mensen. Zoals eerder gezegd is het samen koken en eten enkel het middel en niet het doel. Tiravanija heeft deze ondernemingen niet alleen in musea georganiseerd, maar ook in andere publieke ruimtes of zelfs bij hem thuis.⁴³ Empathie, compassie en gastvrijheid zijn fundamenteel. In

⁴¹ Informatie in volgende passage ontleend aan: Bonnefous 2012 (zie noot 10), p. 63

⁴² Informatie ontleend aan: Tentoonstelling Anyspacewhatever Guggenheim New York (2008-2009)
< <http://web.guggenheim.org/exhibitions/anyspace/exhibition.html>>

⁴³ Janet Kraynak, 'Rirkrit Tiravanija's liability, in: Anna Dezeuze, *The 'do-it-yourself' artwork. Participation from Fluxus to new media*, Manchester 2010, p. 167.

het eerder besproken interview door Ben Lewis voor de Engelse documentaire *Art Safari* vertelt Tiravanija dat hij niet iets nieuws probeert te creëren, hij gaat altijd uit van een soort readymade.⁴⁴ Waarin Tiravanija verschilt met bijvoorbeeld Duchamp, die ook gebruik maakte van readymades, is dat Tiravanija het weer wil terugwerken naar een alledaags gebruiksvoorwerp voor de 'gewone' mens. Hij maakt kunst die je kunt gebruiken en waaraan menselijke activiteiten zijn verbonden en stelt dit vervolgens ten toon. Zijn onderwerp en middel is in wezen puur de alledaagse mens en zijn activiteiten. Hij vertelt dat het gaat om het laten zien van bepaalde handelingen. De kunst zit dit dus niet in de objecten maar zit in wat je juist niet kunt zien. Tiravanija heeft het ook wel over een klok die doortikt. Wat het relationele van zijn kunst is, hoeft niet per direct te worden ervaren, maar kan ook op een andere dag worden ervaren. De reden waarom men zijn kunst interessant zou kunnen vinden is ook om erachter te komen of het relationele zal plaatsvinden, al dan niet na een aantal dagen. Wat hij hiermee bedoelt is dat op het eerste gezicht zijn kunst niet meteen helder hoeft te zijn, maar dat men zich er meestal later pas bewust van zal worden waarom Tiravanija ons zo graag wil wijzen op het ervaren van communicatie. Het is namelijk iets wat onlosmakelijk verbonden is aan de maatschappij waarin we nu leven.

In *Art Safari* worden er meerdere kunstenaars geïnterviewd die een link hebben met Relational Art.⁴⁵ Er wordt aan hen gevraagd waar volgens hen deze kunstvorm voor staat. De Scandinavische kunstenaars Elmgreen en Dragset, die samen een duo vormen, hopen de toeschouwers bewust te maken van het alledaagse leven dat niet alleen zij leven maar ook de medemens. *How are you Today?* (2002) is een kunstwerk van het duo dat bestond uit een gat in het plafond van het museum waar zich een appartement boven bevond (afb. 5 en 6). Bezoekers konden door een ladder op te klimmen letterlijk een kijkje nemen in andermans leven. Het alledaagse leven en de mens wordt in dit geval, aldus het duo, op een erg directe manier met elkaar in contact worden gebracht. In hun werk *Phone Home* (2003) krijgen de bezoekers de mogelijkheid om een telefoontje te plegen. In een andere ruimte kunnen mensen deze telefoongesprekken afluisteren. Wat volgens het duo bijzonder is, is de manier waarop mensen omgaan met het feit dat ze worden afgeluisterd. Je wordt je opeens heel bewust van je eigen communicatie.

Philippe Parreno zegt dat we klaar zijn voor een tijd waarin we anders denken over de kunsten. Kunst hoeft niet langer iets te zijn om enkel naar te kijken. Hij heeft onder andere drie lampen gemaakt die met elkaar verbonden zijn door middel van kabels en waarvan de bedoeling is dat ze in het museum in verschillende ruimtes hangen. Zo hangt er bijvoorbeeld een lamp buiten het museum en een ander in een kantoorruimte binnen het museum. Parreno beschrijft dat de toeschouwer zelf de route moet afleggen om het gehele kunstwerk te kunnen aanschouwen.

⁴⁴ Lewis 2001 (zie noot 4).

⁴⁵ Informatie betreffende Elmgreen, Dragset, Parreno en Sierra ontleend aan: Lewis 2001 (zie noot 4).

Tegelijkertijd is het, zoals Parreno zegt, een gebruiksvoorwerp. We leven in een tijdperk waarin we dingen daadwerkelijk willen doen. Kunst die kant-en-klaar in onze schoot wordt geworpen past niet meer in de huidige maatschappij. Parreno antwoordt hierop met kunstwerken waarin de toeschouwer zelf iets moet ondernemen.

Het is niet altijd de bedoeling dat de toeschouwer een taak krijgt. Menselijke relaties of sociale ondernemingen worden in sommige gevallen slechts getoond aan de hand van foto's. Santiago Sierra bijvoorbeeld heeft 300 Afrikaanse arbeiders betaald om 3000 putjes te graven van exact dezelfde afmetingen in Spanje (afb. 7 en 8). In een andere serie betaalde hij Oost-Europese prostituees om zwaar seksueel te worden uitgebuit. Sierra laat hiermee de negatieve kant van menselijke relaties zien aan de hand van foto's. Hij toont de sociale verhoudingen binnen deze wereld. Mensen kunnen bereiken wat ze willen door anderen mensen tot slaven te benoemen, zolang ze maar macht hebben.

Onze huidige staat van de samenleving zoals kunstenaars die zien, wordt aan het licht gebracht met behulp van kunstwerken. Zoals Bourriaud ook al omschreef leven we in een tijdperk van communicatie en elke kunstenaar gaat hier op zijn eigen manier mee om. Om Relational Art te begrijpen, is het belangrijk om te beseffen dat het geen fysieke vorm heeft, vaak is het geen kunstwerk dat je vast kan pakken zoals je dat met een schilderij kunt doen. Bij het beoordelen van Relational Art is het dus ook van belang dat er niet wordt gezocht naar formele kenmerken, gezien deze er nauwelijks zijn. Een dergelijke beoordeling is dus ook niet makkelijk. Wat maakt een kunstwerk dat gaat om sociale interactie geslaagd en hoe kan de kunstenaar hiervoor zorgen? Iedereen zou iets kunnen verzinnen waarbij het samenkomen centraal staat, maar wat maken dan bijvoorbeeld kooksessies tot kunst? Volgens Tiravanija gaat het om de transformatie van publieke ruimtes in sociale ruimtes om een zekere gezellige sfeer op te dragen.⁴⁶ Hij kiest bewust voor het samen koken: het refereert naar de consumptiemaatschappij waarin we leven en het kapitalisme, aldus Tiravanija. Hij neemt een typerend voortbrengsel (eten) uit deze maatschappij en gebruikt het niet alleen als doel om te consumeren, maar juist om relaties op te leveren. Door een sociaal veld te creëren in een publieke ruimte ondermijnt zijn kunst de vervreemdende effecten van het kapitalisme. Daarbij transformeert hij ruimtes voor kunst of marketing in ruimtes voor het binden van mensen. Dit is gelinkt aan wat Karl Marx "*commodity fetishism*" noemt, wat inhoudt dat binnen het kapitalisme, relaties tussen mensen zijn gemaskerd als relaties tussen dingen.⁴⁷ Tiravanija brengt het weer terug naar relaties tussen mensen, en niet dingen. Hij levert dus geen kritiek, maar biedt met zijn kunst een poging tot het ontsnappen aan de gevolgen van de consumptiemaatschappij.

⁴⁶ Kraynak 2010 (zie noot 43), p. 167.

⁴⁷ Idem

Tiravanija probeert juist tijdens het consumeren de nadruk te leggen op de mens in plaats van de nadruk op het consumeren. Hij wil mensen weer bij elkaar brengen in de puurste vorm.

De vraag is dan wat voor criteria juist zijn om Relational Art te beoordelen. Gaat het dan om hoe goedaardig de intenties van de kunstenaar zijn? Bourriaud schenkt weinig tot geen aandacht aan het beoordelen van Relational Art. Zijn boek was ook immers bedoeld om puur zijn observaties in een handig overzicht te zetten. Hij zegt enkel wat hem is opgevallen in de kunsten rond het begin van de jaren 90. Hij zegt ook wel dat kunst sociaal verlijmt en dat het moeilijk is om esthetiek daarmee in verband te brengen.⁴⁸ Een blik op de literatuur betreffende het beoordelen van Relational Art maakt al snel duidelijk dat dit een veelbesproken onderwerp is. Grant Kester, een Amerikaans kunsthistoricus, beargumenteert in zijn essay *'Conversation Pieces'* dat er moet worden gekeken naar het uitgangspunt van de kunstenaar.⁴⁹ In Relational Art is het volgens hem de bedoeling dat er op een ethische manier een conversatie wordt gestart met het publiek. Relational Art is voor een deel gebaseerd op empathie, aan de kijker wordt dus gevraagd om open te staan voor de samenwerking en uitwisseling die plaats hoort te vinden. Kester spreekt ook wel van dialogische esthetiek, daar naar zijn mening Relational Art een geheel nieuw idee van esthetiek propageert. De rol van de kunstenaar hierin is het openmaken van een sociaal veld. De kunst plaatst op geen enkele wijze de kunstenaar als gezaghouder boven de toeschouwers. De uitkomsten zijn niet van tevoren bedacht, de kunstenaar is enkel coproducent.

Kunstkriticus Claire Bishop zegt in haar essay *'The Social Turn'* dat sociaal geëngageerde kunst snel lijkt te falen gezien er een te grote nadruk ligt op ethiek.⁵⁰ De intenties van de kunstenaar zijn te moralistisch waardoor het complete artistieke statement wegvalt. Wat we dus zien is dat er in de literatuur gezocht wordt naar een juiste methode waarmee relationele kunst kan worden getoetst. De meningen hierover verschillen nogal en vooral het ethische aspect lijkt nogal een heikel punt te zijn. Dit blijkt ook uit de essaybundel *'Nieuw Engagement'* waarin onder andere wordt gesteld door Hans den Hartog Jager dat kunst zich niet verleent voor engagement. Kunst waarbij de kunstenaar een ethische houding aanneemt, kan volgens hem niet serieus worden genomen.⁵¹ Een ideaalbeeld lijkt te worden gekoesterd, gezien kunst met een sociaal concept kwetsbaar is. Op deze manier blijft het onduidelijk waaraan kunstenaars zouden moeten voldoen om een geslaagd relationeel kunstwerk te maken. Erik Hagoort heeft een poging gedaan tot het concretiseren van het beoordelen van relationele kunst. In *'Goede Bedoelingen: over het beoordelen van ontmoetingskunst'* beschrijft

⁴⁸ Bourriaud 2002 (zie noot 1), pp. 20-21.

⁴⁹ Kester Grant, 'Conversation Pieces: The Role of Dialogue in Socially-Engaged art', in: Zoya Kocur en Simon Leung (red.), *Theory in Contemporary Art since 1945*, Malden 2005, pp. 80-84.

⁵⁰ Claire Bishop, 'The Social Turn: Collaborations and its Discontents', *Artforum* 44 (2006) nr. 6 (februari), p. 181.

⁵¹ Hans den Hartog Jager, 'Altijd op afstand. Over de grenzen van het engagement', in: *Nieuw Engagement in architectuur, kunst en vormgeving*, Rotterdam 2004, pp. 114-125.

hij hoe we een beoordeling zouden moeten aanpakken.⁵² Hij legt eerst uit hoe ethische houdingen in de kunstgeschiedenis zijn ontvangen. Die van Joseph Beuys werd namelijk serieus genomen in tegenstelling tot, zoals blijkt bij Den Hartog Jager, sommige pogingen van de kunstenaars van nu. Hij stelt dat we moeten accepteren dat we te maken hebben met het concept van ontmoeten. De kunstenaar neemt een bepaalde houding aan en in veel gevallen is deze verbonden aan ethiek. Aan ons is de taak om de kwaliteit van die houding te bepalen.⁵³ *“Als kunstenaars juist van hun goede bedoelingen hun specialiteit maken en als zij speciale zorg besteden aan het ontwikkelen van een anticiperende houding, dan moeten we dat serieus nemen en op zoek gaan naar manieren om over de kwaliteit van deze houding na te denken.”*⁵⁴ Belangrijk hierbij is dat we niet gefixeerd zouden moeten zijn op het trekken van een lijn tussen de moraal en kunst. Dit zou volledig buiten beschouwing moeten worden gelaten. Beoordelen moet in het teken staan van het zoeken naar kwaliteit en niet het meten ervan.

Nou zal de zoektocht voor het vinden van juist criteria nooit echt een einde hebben, kunst is immers een proces en binnen sociale kunst zal ook geen definitief eindstadium komen waarbij het ideaalbeeld volledig is behaald. Echter als we goed de stellingen van de hiervoor genoemde critici en historici bekijken hebben ze wel allemaal gemeen dat sociaal geëngageerde kunst een kunst is waarbij je naar het uitgangspunt van de kunstenaar moet kijken. Kunstenaars hebben de intentie om interactie op te wekken. De kwaliteit van die intentie bepaalt hoe goed het kunstwerk is en niet hoe geslaagd de opgedane relaties zijn.

⁵² Erik Hagoort, *Goede Bedoelingen. Over het beoordelen van ontmoetingskunst*, Amsterdam 2005, pp. 30-50.

⁵³ Hagoort 2005 (zie noot 52), p. 40.

⁵⁴ Hagoort 2005 (zie noot 52), p. 51.

Conclusie

Relational Art is een kunstvorm die menselijke relaties als uitgangspunt neemt. Nicolas Bourriaud beschrijft in zijn boek dat we tegenwoordig in een communicatiemaatschappij leven. Menselijke relaties hebben een heel andere dimensie dan bijvoorbeeld 50 á 60 jaar geleden toen de televisie nog niet bestond. De toeschouwer heeft in veel gevallen een belangrijke taak binnen het kunstwerk, daar het samenkomen van mensen het onderwerp is. In andere gevallen gaat Relational Art om het uitbeelden van menselijke relaties, zoals we zien in de fotoseries van Santiago Sierra. Wat Relational Art dus doet is puur het reflecteren van een belangrijk aspect binnen onze maatschappij. Het zou niet moeten worden gezien als een kunst die bekritiseert, maar eerder als een artistieke vorm die pogingen biedt om tijdelijk te ontvluchten aan de gevolgen van de communicatiemaatschappij. Relational Art gaat terug naar de basisvorm van sociale interactie: de mens één op één.

Als je kijkt naar de kunstgeschiedenis dan kan worden vastgesteld dat de toeschouwer vaker een rol heeft ingenomen in het kunstwerk, Minimal Art is hiervan een goed voorbeeld. Geen mens is hetzelfde en dat maakt deze kunst zo interessant. Ieder mens zal de sculpturen op een andere manier beleven. Relational Art gaat echter nog een stapje verder. De daadwerkelijke aanwezigheid van een persoon en zijn handelingen zijn geen onderdeel van het kunstwerk, maar *maken* het kunstwerk. De toeschouwers moeten eerst samenkomen om betekenis te geven aan het kunstwerk. De kunst van Relational Art zit dus ook in de relaties en niet in objecten.

Dit brengt ons naar het volgende punt. Als de kunst in de relaties zit, zeg je eigenlijk dat de kunst in het concept zit. Relational Art is geen kunst met een vaste vorm, maar vraagt om begrip voor het idee. In deze zin kan er dus worden gesteld, en tevens bevestigd door Bourriaud, dat Relational Art grotendeels gebaseerd is op Conceptual Art. Gebruik makende van methodes die we in de jaren 60 en later hebben gezien, probeert de kunstenaar van nu een sociaal statement te maken. Als we Kester en Hagoort moeten geloven kan dit statement het beste worden begrepen wanneer men open staat voor het sociale concept. Ook bij de fotoserie van Sierra gaat het niet om de foto die voor je hangt in de galerie, het gaat om het idee dat hij honderden arbeiders heeft betaald om putjes te graven in de grond. Dat wat typerend is voor onze communicatiemaatschappij, namelijk het contrast tussen hoge en lage status, laat hij enkel zien met fotografisch materiaal.

Het is duidelijk dat Relational Art ons zelfbewustzijn wil verhogen. Het wil ons bewust maken van onze samenleving en dan, klaarblijkelijk genoeg, het communicatiegedeelte ervan. Dit zelfbewustzijn hebben we eerder gezien bij Fluxus waarbij gestreefd werd door onder andere Beuys naar een wereld gelijk voor iedereen. Zolang iedereen maar de Fluxus manier van leven zou aannemen, zou dit doel volgens Beuys kunnen worden bereikt. Vandaag de dag leven we in een wereld vol telefoons en andere elektronische apparaten en het samenzijn heeft een geheel andere

betekenis dan die ooit had. Door, om Tiravanija's al voorbeeld te nemen, samen te koken en samen te eten worden we eraan herinnerd hoe het is om onder de mensen te zijn. Carsten Höller tovert musea om tot een soort pretparken vol met glijbanen, carrousels en andere attracties. Hij laat ons het samenzijn op een heel speelse manier ervaren. We reageren niet alleen op de kunstwerken, maar we krijgen ook de mogelijkheid om op andermans reacties te reageren door de intieme sfeer die Höller probeert te creëren. De rol van de kunstenaar binnen Relational Art is enkel die van voortbrenger, hij staat niet boven het kunstwerk. Hij is wel de maker van het concept, maar niet de maker van de kunst. Die rol wordt immers overgelaten aan het publiek. Zoals Tirvanija zei, gaat Relational Art uit van een soort readymade. Het enige wat er nog moet gebeuren is deze readymade functioneel maken. Er wordt dus geen kunst gemaakt met eigen handen, maar er wordt een kunstidee gepresenteerd door de kunstenaar en de toeschouwer bepaalt wat er mee moet worden gedaan.

Een kunstwerk bevat vaak elementen die typerend zijn voor het tijdperk waarin het gemaakt is. De kunst van nu gaat om het communicatietijdperk waarin directe relaties zijn vervaagd door enkel een representatie ervan, zoals Debord al had aangekondigd. Wat Relational Art dus probeert is om ondanks dit doembeeld, relaties te creëren die wel in directe vorm zijn. Begin jaren 90 waren de gevolgen van het tijdperk van telecommunicatie voor iedereen voelbaar. De kunstenaar van toen voelde dit ook aan, maakte het idee eigen en zo ontstond Relational Art. Duidelijk hierbij is dat dit niet hadden kunnen plaatsvinden zonder verschillende voorlopers. Relational Art is in brede zin afhankelijk van kunstvormen als Happenings, Performances of installatiekunst, het verschil is dat het nu in andere context wordt geplaatst en de methodes andere doeleindes hebben. Anders dan Situationist International, Fluxus of de ideologie van Joseph Beuys wil Relational Art op geen enkel punt de wereld verbeteren. De kunstenaar laat enkel de stand van zaken zien van de huidige communicatie en geeft in enkele werken de mogelijkheid om deze te brengen naar het juiste niveau volgens de visie van de bedenker. Wat hieraan vernieuwend is, is het idee om mensen samen te brengen of om menselijke relaties af te beelden die bepalend zijn voor de tijdsgeest. Nooit eerder hebben mensen en hun handelingen zo centraal gestaan in kunstwerken. Dit onbehandelde aspect in de kunst verklaart waarom Relational Art een nieuw begrip is in de kunstgeschiedenis.

Deze scriptie bevat 8721 woorden.

Literatuurlijst

Baas, Jacquelynn, *Fluxus and the Essential Questions of Life*, Chicago 2011.

Baker, Kenneth, *Minimalism: Art of Circumstance*, New York 1988.

Bishop, Claire, 'The Social Turn: Collaborations and its Discontents', *Artforum* 44 (2006) nr. 6 (februari), pp. 179-185.

Bonnefous, Florence.a., 'Liam Gillick', *Flash Art* 287 (2012), nr. 14 (november-december), pp. 62-68.

Bourriaud, Nicolas, *Relational Aesthetics*, Dijon 2002.

Davies, Hugh Marlais, A Legacy from Lascaux to Last Week, in: Hugh Marlais Davies, '*Blurring the Boundaries. Installation Art 1969-1996*', San Diego 1997, pp. 8-13.

Debord, Guy, *La Société du Spectacle*, Parijs 1967.

Debord, Guy, 'Report on the Construction of Situations and on the Terms of Organization and Action of the International Situationist Tendency', in: Tom McDonough, *Guy Debord and the Situationist International. Texts and Documents*, Cambridge 2002.

Duchamp, Marcel, 'The Richard Mutt Case 1917', in: Charles Harrison en Paul Wood, *Art in Theory 1900-2000. An Anthology of Changing Ideas*, Malden 2003, p. 252.

Friedman, Ken, 'Fluxus: A Laboratory of Ideas', in: Jacquelynn Baas, *Fluxus and the Essential Questions of Life*, Chicago 2011, pp. 35-45.

Goldberg, RoseLee, *Performance. Live art 1909 to present*, Londen, 1979.

Hagoort, Erik, *Goede Bedoelingen. Over het beoordelen van ontmoetingskunst*, Amsterdam 2005.

Hartog Jager, Hans den, 'Altijd op afstand. Over de grenzen van het engagement', in: *Nieuw Engagement in architectuur, kunst en vormgeving*, Rotterdam 2004, pp 114-125.

Hopkins, David, *After Modern Art 1945-2000*, Oxford 2000.

Kester Grant, 'Conversation Pieces: The Role of Dialogue in Socially-Engaged art', in: Zoya Kocur en Simon Leung (red.), *Theory in Contemporary Art since 1945*, Malden 2005, pp. 76-98.

Kraynak, Janet, 'Rirkrit Tiravanija's liability, in: Anna Dezeuze, *The 'do-it-yourself' artwork. Participation from Fluxus to new media*, Manchester 2010, pp. 165-185.

Lütticken, Sven, 'Stop making sense', in: Monika Szewczyk (red.), *Meaning Liam Gillick*, Londen 2009, pp. 28-46.

Morgan, Robert, *Conceptual Art. An American Perspective*, Jefferson 1994.

Müller, Martin, *Wie man dem toten Hasen die Bilder Erklärt. Schamanismus und Erkenntnis im Werk von Joseph Beuys*, Keulen 1993.

Rosenthal, Mark, 'Joseph Beuys: Staging Sculpture', in: Mark Rosenthal e.a., *Joseph Beuys: Actions, Vitrines, Environments*, Houston 2004, pp. 10-136.

Wolfs, Rein, 'Yesterday, Today and Tomorrow', in: Bruce Sterling, *Rirkrit Tiravanija. A Retrospective (Tomorrow is Another Fine Day)*, Rotterdam 2004, pp. 11-25.

Overige Bronnen

Documentaire Art Safari Relational Art: is it an ism? Uitgezonden door de BBC in 2001.

<http://web.guggenheim.org/exhibitions/anyspace/exhibition.html>.

<http://www.newmuseum.org/exhibitions/view/carsten-hoeller-experience>.

Afbeeldingen



Afb. 1. Tiravanija (rechts) organiseert tegenwoordig nog altijd bijeenkomsten waarin wordt gekookt en gegeten. Rirkrit Tiravanija, *Soup, no Soup*, 2012, installatie, Triennale 2012 in Palais de Tokyo, Parijs.



Afb. 2. Liam Gillick, *Rescinded Production*, 2008, sculptuur gemaakt van plexiglas, Museum of Contemporary Art, Chicago.



Afb. 3. Mensen kijken van buiten toe hoe bezoekers worden toegelaten tot de galerie waarin Beuys zijn performance opvoerde. Joseph Beuys, *Wie Man dem tot Hasen die Bilder erklärt*, 1965, performance, Schmela Galerie, Düsseldorf.



Afb. 4. Joseph Kosuth, *One and Three Chairs*, 1965, installatie, Museum of Modern Arts, New York.



Afb. 5 en 6. Bezoekers klimmen een ladder op om in het appartement te kijken dat zich boven het museum bevindt. Elmgreen & Dragset, *How are you today?*, 2002, installatie, Galleria Massimo de Carlo, Milaan.



Afb. 7 en 8. Sierra legde vast hoe honderden arbeiders 3000 putjes van exact dezelfde afmetingen groeven. Santiago Sierra, *3000 Huecos de 180 x 50 x 50 cm cada uno*, 2002, Cádiz, Spanje.

Lijst van afbeeldingen

Afb. 1. Rirkrit Tiravanija, *Soup, no Soup*, 2012, installatie, Triennale 2012 in Palais de Tokyo, Parijs.

Foto: LaTriennale < <http://www.latriennale.org/en/artists/rirkrit-tiravanija> >.

Afb. 2. Liam Gillick, *Rescinded Production*, 2008, sculptuur gemaakt van plexiglas, Museum of

Contemporary Art, Chicago. Foto: Artpulse magazine < <http://artpulsemagazine.com/liam-gillick-art-and-functional-utopias> >.

Afb. 3. Joseph Beuys, *Wie Man dem tot Hasen die Bilder erklärt*, 1965, performance, Schmela Galerie,

Düsseldorf. Foto: van-ham < <http://www.van-ham.com/datenbank-archiv/datenbank/walter-vogel/beuys-aktion-wie-man-dem-toten-hasen-die-bilder-erklaert.html> >.

Afb. 4. Joseph Kosuth, *One and Three Chairs*, 1965, installatie, Museum of Modern Arts, New York.

Foto: Museum of Modern Arts < http://www.moma.org/collection/object.php?object_id=81435 >.

Afb. 5. Elmgreen & Dragset, *How are you today?*, 2002, installatie, Galleria Massimo de Carlo, Milaan.

Foto: Piet Mondriaan < <http://pietmondriaan.com/tag/elmgreen-dragset/> >.

Afb. 6. . Elmgreen & Dragset, *How are you today?*, 2002, installatie, Galleria Massimo de Carlo,

Milaan. Foto: Piet Mondriaan < <http://pietmondriaan.com/tag/elmgreen-dragset/> >.

Afb. 7. Santiago Sierra, *3000 Huecos de 180 x 50 x 50 cm cada uno*, 2002, Cádiz, Spanje. Foto:

Santiago Sierra < http://www.santiago-sierra.com/200209_1024.php >.

Afb. 8. Santiago Sierra, *3000 Huecos de 180 x 50 x 50 cm cada uno*, 2002, Cádiz, Spanje. Foto:

Santiago Sierra < http://www.santiago-sierra.com/200209_1024.php >.