

Francis Alÿs

Een hedendaagse vorm van engagement, daar waar kunst en leven elkaar ontmoeten



Nanja Diana Willers, 0485152
Masterscriptie Moderne Kunst 2008-2009
Kunstgeschiedenis
Faculteit Geesteswetenschappen
Universiteit Utrecht
Begeleidende docent: drs. Ingrid van Santen

'Sometimes making something leads to nothing' and 'sometimes making nothing leads to something.'

(Francis Alÿs)

Beeld titelpagina: Francis Alÿs, *Song for Lupita* 1998, tekening voor animatie, elk 35 x 29 cm.

Inhoudsopgave

Inleiding	1
Vraagstelling en methodiek	2
1 Nieuw engagement	3
1.1 De jaren negentig	3
1.2 Ontwikkelingen op tentoonstellingsgebied	4
1.3 Nieuw engagement	5
2 Francis Alÿs	6
2.1 Achtergrond, werk- en denkwijze van Francis Alÿs	6
2.1.1 Het in kaart brengen van het leven in de stad	6
2.1.2 Wandelen	7
2.1.3 Het vertellen van een verhaal als nieuwe kunstvorm	9
2.1.4 De werking van artistieke productie	13
3 Francis Alÿs versus de ‘relationele esthetiek’ van de jaren negentig	14
4 Allan Kaprow	15
4.1 Achtergrond, werk- en denkwijze van Allan Kaprow	15
4.1.1 Denkbeelden die ten grondslag liggen aan Jackson Pollock	16
4.1.2 Environments	17
4.1.3 Beïnvloeding door John Cage en John Dewey, het ontstaan van de happenings	17
4.1.4 Performance kunst en happenings	20
4.1.5 Activities	20
4.1.6 Moeite met museale instituties	21
4.1.7 De jaren negentig	22
5 Francis Alÿs versus Allan Kaprow	23
5.1 <i>Paradox of Praxis I</i> (1997)	23
5.2 <i>Fluids</i> (1967)	24
5.3 Verschillen en overeenkomsten in werk- en denkwijzen	25
Discussie en conclusie	28
Bibliografie	30

Inleiding

Engagement in de beeldende kunst is een veelbesproken onderwerp. In 2003 verscheen de term opnieuw in vele debatten en sprak men dan ook van nieuw engagement. Kunstenaars leken meer dan ooit hun relevantie te moeten bewijzen, het was weer tijd voor maatschappelijke betrokkenheid. De veelheid aan publicaties met uiteenlopende meningen over engagement maakt het tot een complex onderwerp.

In de jaren negentig van de vorige eeuw ontstond er al een nieuw soort engagement in de kunst dat door tentoonstellingsmaker Nicolas Bourriaud, oprichter van het museum voor hedendaagse kunst *Palais de Tokyo* in Parijs, 'Relational Art' werd genoemd. Hierdoor werd de term 'relationele esthetiek' een sleutelbegrip van de jaren negentig.

De in Antwerpen geboren kunstenaar Francis Alÿs (geb. 1959), die in Mexico-stad woont en werkt, begon zijn carrière in de jaren negentig. Hij brengt zijn woonplaats en vele andere steden over de wereld in kaart en toont de dagelijkse gebruiken en rituelen die zich hierin afspelen. De steden fungeren als atelier, waarin hij wandelingen maakt en acties uitvoert. Deze kunstenaar is als uitgangspunt genomen omdat hij werkt vanuit een onbevangenheid en spontaniteit die bijzonder te noemen is. Hij creëert namelijk onverwachte situaties met een open einde, waarmee hij invloed uitoefent op hoe wij naar de wereld kijken.

Om dieper in te kunnen gaan op de relatie kunst, politiek en activisme binnen een historische context, wordt de manier waarop de Amerikaanse kunstenaar Allan Kaprow (1927-2006) in de jaren zestig de grens tussen kunst en leven doorbrak naar voren gebracht. Hij liet al in de late jaren vijftig en vroege jaren zestig gebeurtenissen plaatsvinden waarmee hij de term 'happenings' introduceerde. Projecten waarin maatschappelijke aspecten onderzocht worden, geven de heroverweging van 'happenings' een nieuwe historische urgentie. Het werk van Alÿs lijkt vele raakvlakken te hebben met de 'happenings' van Kaprow. Hij had net als Alÿs interesse in de ervaringen en betekenissen van het alledaagse leven en beïnvloedde vele kunstenaars die geïnteresseerd zijn in het leven op straat. Daarom zullen hun werk- en denkwijzen vergeleken worden. Dit is een vergelijking tussen een hedendaagse vorm van engagement en de opvattingen uit een andere periode. Op deze

wijze worden verschillen en overeenkomsten wellicht zichtbaar en kan er een beeld geschetst worden van de manier waarop Francis Alÿs engageert met zijn werk.

Vraagstelling en methodiek

Is de werkwijze van Francis Alÿs te plaatsen in de 'relationele esthetiek' van de jaren negentig van de vorige eeuw of heeft deze meer raakvlakken met de 'happenings' van Allan Kaprow uit de jaren zestig?

In het eerste hoofdstuk zal er een beeld gegeven worden van de 'Relational Art' van de jaren negentig. Hoofdstuk 2 introduceert de kunstenaar Francis Alÿs, waarbij zijn werk- en denkwijze zullen worden belicht middels een aantal van zijn werken. In hoofdstuk 3 zal de inhoudelijke vergelijking plaatsvinden tussen Francis Alÿs en de 'relationele esthetiek' van de jaren negentig. In hoofdstuk 4 zal de kunstenaar Allan Kaprow geïntroduceerd worden. Ook zijn werk- en denkwijze zal worden belicht. Hoofdstuk 5 wordt gebruikt voor de inhoudelijke vergelijking van de werk- en denkwijze van Francis Alÿs versus die van Allan Kaprow. Hoofdstuk 6 bevat een discussie rondom de vergelijkingen en geeft antwoord op de hoofdvraag of de werkwijze van Francis Alÿs te plaatsen is in de 'relationele esthetiek' van de jaren negentig of dat deze meer raakvlakken heeft met de 'happenings' uit de jaren zestig.

1 Engagement

1.1 De jaren negentig

Francis Aljys (geb. 1959) begon zijn carrière als kunstenaar in de jaren negentig. Werden de jaren tachtig nog geregeerd door geld en vierde het 'cynisme en de anything goes-houding'¹ van Jeff Koons hoogtij, halverwege de jaren negentig wilden een nieuwe generatie kunstenaars net als in de jaren zestig en zeventig een verbintenis aangaan met het dagelijks leven. De modernistische traditie met zijn grote idealen en verhalen van Malevich, Mondriaan, Judd, Beuys en Contant, had plaats gemaakt voor kunstenaars die niet ten doel hadden om de wereld te veranderen, maar deze te veraangename.² Zij namen met hun artistieke praktijk menselijke relaties en hun maatschappelijke context als uitgangspunt. De beschouwing van kunst op formele en esthetische aspecten was over.

Kunstenaars waarvan het werk onder deze term viel, hadden niet het primaire doel verkoopbare producten te maken. Zij werkten vooral met het medium film, deden performances waarbij het publiek een belangrijke participerende rol kreeg. Het waren projecten van tijdelijke aard, in de beslotenheid van privévertrekken en toegankelijk voor een klein publiek. Kunstenaars traden dus buiten de geïsoleerde tentoonstellingskaders van de museale instellingen om er op die manier kritiek op uit te oefenen.

De tentoonstellingsmaker Nicolas Bourriaud, oprichter van het museum voor hedendaagse kunst *Palais de Tokyo* in Parijs, kwam in de jaren negentig met zijn theorie 'Esthétique Relationelle' of 'Relational Aesthetics' waarmee hij deze artistieke praktijk in beeld wilde brengen. Hierdoor werd 'relationele esthetiek' een sleutelbegrip van de jaren negentig. Hij kwam met de term 'Relational Art' die de nieuwe kunstvorm voor velen begrijpelijker maakte en op die manier konden de kunstenaars die hieronder vielen in de kunstgeschiedenis worden bijgeschreven.

De kunstenaars hebben zich nooit als groep gepresenteerd.³ Van een stroming was dan ook geen sprake. Er lijkt wel sprake te zijn van een overeenkomstig gedachtegoed. De projecten tonen een hernieuwde belangstelling voor engagement. Eenvoudigweg wilden zij

¹ Sven Lütticken, 'Iedereen geëngageerd', *Stedelijk Museum Bulletin* (2004) nr.1, p. 4.

² Rutger Pontzen, *Nice! Over nieuw engagement in de hedendaagse kunst*, 2000, p. 8.

³ Pontzen 2000 (zie noot 2), p. 9.

het contact tussen mensen verbeteren in een tijd van toenemend individualisme, dat ontstaan was door globalisatie en de komst van het Internet. 'Sommige jonge kunstenaars pogen volgens Bourriaud in hun werk 'modellen' voor andere manieren van samenzijn te creëren, bijvoorbeeld door feestjes te organiseren, of allerlei andere gebeurtenissen in werking te zetten die mensen met elkaar in contact brengen.'⁴ Kunstenaars wilden een verbintenis aangaan met het dagelijks leven, door het publiek direct te betrekken bij hun werk. De voorheen passieve toeschouwer werd nu een actieve deelnemer.

1.2 Ontwikkelingen op tentoonstellingsgebied

Dat kunstenaars het publiek wilden betrekken bij hun werk ging gelijk op met de ontwikkelingen op tentoonstellingsgebied die vanaf 1986 ontstonden wanneer tentoonstellingsmaker Jan Hoet de kloof tussen kunst en publiek probeerde te dichten met zijn beroemde tentoonstelling *Chambres d'Amis*.⁵ Bij deze succesvolle tentoonstelling stelde hij vijftig kunstwerken tentoon in de huiskamers van bewoners van Gent. In 1993 volgde er nog een bijzondere tentoonstelling van Hoet, genaamd *Rendez(-)Vous*, om nogmaals het contact met de Gentse bevolking te verbeteren. Ditmaal door persoonlijke objecten van de bewoners in het museum tentoon te stellen. De opkomst was wederom massaal.

In 1994 organiseerde Bart de Baere, tegenwoordig werkzaam als directeur van het MuKHA (het Antwerps museum voor beeldende kunst en beeldcultuur), de volgende tentoonstelling voor het SMAK (Stedelijk Museum voor Actuele Kunst) te Gent.⁶ Hij koos voor een jongere generatie kunstenaars. De tentoonstelling *This is the show and the show is many things* was aan verandering onderhevig om het publiek er nog sterker bij te betrekken. Volgens de Baere was de toeschouwer nog teveel een passieve kijker. Kunst was allang niet statisch meer en daarom moest de manier van tentoonstellen zich hieraan aanpassen. Kijken moest ervaren worden, het publiek moest iets beleven. Deze denkbeelden hadden internationale navolging. Het publiek hoefde niet meer overal op afstand te worden gehouden met waarschuwingsbordjes, maar mochten juist deelnemen aan het kunstwerk. Een bekend voorbeeld is dat de kunstenaar Felix Gonzalez-Torres een gigantische berg

⁴ Sven Lütticken, 'Ontsnapping aan spektakelkunst', <<http://www.skor.nl/artefact-603-nl.html>>, zonder datum (10 maart 2009).

⁵ Pontzen 2000 (zie noot 2), pp. 11-14.

⁶ Pontzen 2000 (zie noot 2), p. 15.

snoepgoed als kunstwerk presenteerde, waar museumbezoekers van mochten snoepen. Ook werden er activiteiten verzonden, zoals koken in het museum, waardoor de bezoeker in contact kwam met de kunstenaar.

1.3 Nieuw engagement

Was er in de jaren negentig al een soort nieuw engagement te bespeuren, verwarrend is het dat er vanaf de eeuwwisseling gesproken werd van een 'nieuw engagement'. Het woord engagement was weer helemaal terug in de kunstwereld. De veelheid aan publicaties met uiteenlopende meningen over het nieuwe engagement maken het geven van een eenduidige definitie onmogelijk. De term 'nieuw engagement' sloeg vooral op het heropleven van maatschappelijke betrokkenheid.

Recentelijk werd er nog gepoogd een beeld te krijgen van het engagement in de kunst met het debat *Het engagement terug in de kunst?* (De Vrije Academie Werkplaats voor Beeldende Kunst, Den Haag 14 april 2009). Ook hier werd het type engagement van vandaag de dag niet gedefinieerd, maar werd er vastgesteld dat het zeker nog aanwezig is. Het is niet weggeweest, alleen altijd aan verandering onderhevig. Op dit moment is het type engagement vooral een reactie op de individualistische benadering van de kunst. De kunst van het 'navelstaren', zoals literair criticus Michaël Zeeman het noemt.⁷ Er is weer of nog steeds een behoefte om een verhouding met de buitenwereld aan te gaan. De kunstpraktijk van Francis Alÿs is hier een goed voorbeeld van.

⁷ Michaël Zeeman, debat *Het engagement terug in de kunst?*, De Vrije Academie Werkplaats voor Beeldende Kunst, Den Haag 14 april 2009.

2 Francis Alÿs

2.1 Achtergrond, werk en denkwijze van Francis Alÿs

Francis Alÿs (geb. 1959) woont en werkt sinds eind jaren tachtig in Mexico-stad. Dat hij hier terecht kwam was geen doelbewuste keuze. Hij studeerde bouwkunst in België en schreef halverwege de jaren tachtig zijn proefschrift op het gebied van de stedenbouw in Venetië. Nadat hij in Venetië studeerde en werkte als architect werd hij in 1986 opgeroepen voor zijn dienstplicht. Om hieraan te ontsnappen ging hij werken aan een bouwproject om steden in de zuidelijke Mexicaanse staat Oaxaca te verbeteren. In 1989 werd hij door legale problemen gedwongen om in Mexico te blijven.

Ook in vele andere steden over de hele wereld heeft hij werken gemaakt. Zijn werken zijn zeer divers en bestaan uit het maken van wandelingen waarbij hij op persoonlijke wijze een beeld geeft van de dagelijkse gebruiken en rituelen in Mexico-stad. Tegelijkertijd geeft hij een beeld van de sociale, economische en politieke omstandigheden. Tijdens zijn wandelingen mengt hij zich in het leven van de stad door het uitvoeren van acties, waar foto's en videowerken het documentatie materiaal van zijn. Daarnaast maakt hij tekeningen, schilderijen, objecten en installaties. Het is Alÿs het meest te doen om de mythevorming die na een actie overblijft. Een ooggetuige van een actie kan deze namelijk doorvertellen, waardoor een verhaal ontstaat dat van persoon op persoon kan worden doorverteld. In deze moderne tijd hebben steden volgens hem mythen nodig om niet te vervallen in gevoelloosheid en kille efficiëntie.⁸

2.1.1 Het in kaart brengen van het leven in de stad

Mexico-stad bleek voor Alÿs metafoor te staan voor de mislukking van het modernisme.⁹ De aardbeving in 1985 maakte er namelijk een einde aan de laatste illusies van ontwikkeling die al in een onzekere staat verkeerden door de voorafgaande economische crisis. In de daaropvolgende jaren verdween alle centrale orde in de stad, waardoor verkopers van

⁸ Lynne van Rhijn, 'Francis Alÿs in München', *De Witte Raaf* 135 (2008) (september), <www.dewitteraaf.be> (achieve: zoek: Francis Alÿs) (20 maart 2009).

⁹ Cuauhtémoc Medina, Russell Ferguson, Jean Fisher, *Francis Alÿs*, London 2007, p. 63.

spullen, schoenpoetsers, glazenwassers, straatvegers, vuilnismannen, bedelaars en zwervers het straatbeeld bepaalden. Tijdens zijn onderzoek in Venetië kwam Aljys te weten dat dieren in de vroege Renaissance uit de steden werden verbannen, om orde en hygiëne te handhaven. Vergelijkbaar voor Aljys is het verdwijnen van bepaalde sociale milieus binnen een samenleving ten gunste van het moderniseringsproces. Dit was voor hem een reden om deze milieus te gaan documenteren, zie Afb. en Afb. 1.



Afb. 1. Francis Aljys, *Ambulantes*, 1992-2006.



Afb. 1. Francis Aljys, *Sleepers*, 1999-2006.

2.1.2 Wandelen

‘A journey implies a destination, so many miles to be consumed, while a walk is its own measure, complete at every point along the way’¹⁰

(Francis Aljys)

Begin jaren negentig begon Aljys te wandelen door Mexico-stad om indrukken op te doen. Op die manier kreeg hij inzicht in de stedelijke chaos en de manier waarop zijn inwoners hierin functioneerden. Met zijn acties wil Aljys zich verzetten tegen de grondprincipes van stadsplanning en het begrip van modernisering als maatschappelijke constructie.¹¹ Aljys begon met wandelen om de universele en geclassificeerde stedelijke ruimte te bekritisieren en zelfs te ontregelen.

¹⁰ < http://www.artangel.org.uk/projects/2005/seven_walks/about_the_project/about_the_project > (11 juli 2009).

¹¹ Medina 2007 (zie noot 9), pp. 77, 78.

Wandelen is voor Alÿs een staat waarin hij alert kan zijn voor alles wat hij ziet of hoort, de verschillende situaties kunnen hem inspireren tot het verspreiden van verhalen, want tijdens zijn wandelingen kunnen acties worden uitgevoerd. Zijn wandelingen worden vaak geassocieerd met de beschouwende wandelingen van de *flâneur* en de *dérive* van de situationisten.¹²

De *flâneur* is de benaming die rond 1850 voor het eerst beschreven werd door Franse dichter en kunstcriticus Charles Baudelaire.¹³ De *flâneur* is een anonieme figuur die de moderne gewoonten en gebeurtenissen in de stad observeert maar nooit deelneemt in een gebeurtenis. Alÿs lijkt in het begin van zijn carrière een *flâneur* te zijn, een observerende buitenstaander, maar dat gaat voor zijn latere werk niet meer op. Al gauw begint hij met het uitvoeren van acties tijdens zijn wandelingen.

'De Situationiste Internationale (1957-1972) kan ook wel beschouwd worden als de laatste invloedrijke avant-garde van de twintigste eeuw, die wilde ontsnappen aan de entertainmentmaatschappij waarin de mens een passieve consument was geworden. Zij hadden een radicale verandering van het dagelijks leven voor ogen. Het scheppen van een nieuwe klassenloze wereld, bevrijd van het te strak georganiseerde maatschappelijke systeem.'¹⁴ Kunst werd niet langer in dienst gesteld van deze revolutie, in plaats daarvan werd de revolutie van de maatschappij de uiteindelijke beweging in kunst.¹⁵ De situationisten wilden ontregeling de stad inbrengen, door bijvoorbeeld radiostations en kranten over te nemen, stakingen te voeren, of conferenties binnen te dringen.¹⁶

Met het vernietigen van alle oude kunstwerken toonden de situationisten hun afkeer van de kunst die zich liet opnemen binnen 'de spektakelmaatschappij'. Dit is de benaming die filosoof Guy Debord, voorstander van de situationisten, gaf aan de schijnmaatschappij die ontstaan is door de overheersing van beelden en boodschappen die de populaire cultuur verspreidt.¹⁷ De situationisten verzetten zich tegen de spektakelmaatschappij door het maken van doelloze zwerftochten door de stedelijke omgevingen, waaraan Debord het begrip *dérive* verbond. Deze manier van wandelen was een methode om de stad als ontregelend en

¹² Medina 2007 (zie noot 9), p. 77.

¹³ 'Mapping the City', <<http://www.stedelijk.nl/oc2/page.asp?pageid=1541&url=/detectflash.asp>> (5 april 2009).

¹⁴ Hise Zomer, 'Tussen kunst en maatschappij. Engagement nu meer dan ooit over de grens', *doctoraalscriptie*, Utrecht 2006, p. 44.

¹⁵ Zweifel, Stefan, Juri Steiner en Heinz Stahlhut (red.), *In Girum Imus Nocte et Consumimus Igni – The Situationist International (1957-1972)*, uitgave bij tent. Utrecht (Centraal Museum)/Basel (Museum Tinguely) 2006/2007, P. 7.

¹⁶ 'IDeA : Lexicon v/d Subversiteit', <<http://subversiviteit.wetpaint.com/page/situationisme>> (20 juli 2009).

¹⁷ Zomer 2006 (zie noot 14), p. 44.

inspirerend te ervaren.¹⁸ Verschillende sferen van de stad werden onderzocht door zich over te geven aan prikkels van de omgeving en ontmoetingen.¹⁹ De *dérive* was een afwijzing van het rationalistische modernistische idee van de heldere, overzichtelijke stad, die kon worden voorgesteld als een raster.²⁰ Bij deze *dérives* was er nooit veel publiek aanwezig om te voorkomen dat er een nieuwe vorm van spektakel ontstond. Voor de situationisten waren hun wandelingen ervaringen van architectuur en stads cultuur en zijn zagen deze bezigheid niet als 'kunstwerken'.²¹ De situationisten vielen op die manier niet op en vervulden hun missie om 'kunst' te laten oplossen in het dagelijks leven.²²

'Los van politiek-sociale belemmeringen zat de onhaalbaarheid van dit streven in hun doelbewuste weigering zich zichtbaar te maken. Dat de wandelingen van de situationisten niet opvielen maakte hun verzet tegen het spektakel symbolisch sterk, maar in praktisch opzicht ondermijnden ze hiermee juist hun revolutionaire ambities.'²³

2.1.3 Het vertellen van een verhaal als nieuwe kunstvorm

'For while the highly rational societies of the Renaissance felt the need to create Utopias, we of our times, must create fables.'²⁴

(Francis Alÿs)

Alÿs wilde niets toevoegen aan de volgebouwde stad, hij liet dan ook zijn oorspronkelijke beroep van architect achter zich.²⁵ Tijdens zijn wandelingen ging hij acties uitvoeren. Dit zijn interventies en handelingen op straat, die door getuigende voorbijgangers kunnen worden doorverteld. Zijn fabels, zoals Alÿs ze in het bovenstaand citaat noemt, laten mensen nadenken en met andere ogen kijken naar een plek. Hij probeert zijn acties zo simpel mogelijk te houden, zodat ze makkelijk kunnen worden doorverteld, ook wanneer mensen

¹⁸ 'IDeA : Lexicon v/d Subversiteit', <<http://subversiviteit.wetpaint.com/page/situationisme>> (20 juli 2009).

¹⁹ 'Mapping the City', <<http://www.stedelijk.nl/oc2/page.asp?pageid=1541&url=/detectflash.asp>> (5 april 2009).

²⁰ 'IDeA : Lexicon v/d Subversiteit', <<http://subversiviteit.wetpaint.com/page/situationisme>> (20 juli 2009).

²¹ Medina 2007 (zie noot 9), p. 77.

²² Zomer 2006 (zie noot 14) p. 44.

²³ Zomer 2006 (zie noot 14), p. 44.

²⁴ Basualdo, Carlos, 'Head to toes. Francis Alÿs's paths of resistance' *Artforum* (1999) (april), p. 105.

²⁵ Medina 2007 (zie noot 9), pp. 25, 26.

een actie niet hebben gezien.²⁶ Zijn acties vertellen nooit een specifiek verhaal maar geven liever vorm aan een beeld dat verlangt om verteld te worden als een actief verklarend proces.²⁷ Hun werking zou afhangen van hun verspreiding als verhalen. Op die manier probeert hij een volksverhaal (mondeling overgeleverd verhaal) de wereld in brengen dat gaat horen bij de geschiedenis van een bepaalde plaats en wordt kunst met het leven verbonden.

In vele werken lijkt inzet te zitten die nergens toe leidt, die je constant naar een voorafgaand punt terugneemt, of helemaal terug naar het begin.²⁸ Er is geen ontwikkeling waar te nemen, maar er is eindeloos de mogelijkheid van een nieuwe uitkomst, de uitgestelde conclusie of bevrediging. Doorgaande herhaling zonder ontwikkeling met constante onderbrekingen en blokkeringen staat metafoor voor de 'Mexicaanse tijd' of, in algemenere zin, voor de tijdelijkheid van moderniteit in onderontwikkelde gebieden van Latijns Amerika. Het is tevens een allegorie op de manieren waarop 'onderontwikkelde' Latijns Amerikaanse landen altijd gekweld worden door moderne 'ontwikkelde' supermachten, in het bijzonder de Verenigde Staten. Zij komen met beloftes van economische en sociale vooruitgang die nooit worden nagekomen.

Alÿs begon in 1997 aan zijn eerste animatiefilm, *Song for Lupita* (1998), afb. voorblad, waarin een vrouw onophoudelijk water van het ene glas in het andere schenkt. Het werk toont een soort overgave aan het directe heden door een complete hypnose teweeg te brengen, doordat de actie een voortdurende beweging inhoudt, zonder begin en einde. Na verloop van tijd verschuift de aandacht van het doel van de actie naar het proces van de actie zelf, want er is geen begin en einde meer.²⁹ Dit eindigen in het middengebied kan ook de manier worden waarop een maatschappij functioneert, om weerstand te bieden aan vooruitgang.

Animatie gaat over de keuze van het juiste tijdstip en Alÿs realiseerde zich dat de Latijns Amerikaanse cultuur in relatie tot moderniteit en efficiëntie met behulp van animatie onderzocht kon worden.³⁰ Alÿs begreep dat de dramaturgie van films, gebeurtenissen of

²⁶ Kurtz-Kretschmar, Ilene en Caroline Bourgeois, *Point of view: an anthology of the moving image. 1. El Gringo / Francis Alÿs (Interview met Hans Ulrich Obrist)*, dvdproductie, New York (Bick Productions en New York Museum of Contemporary Art) 2004.

²⁷ Saul Anton, 'A thousand words. Francis Alÿs talks about *When Faith Moves Mountains*', *Artforum* (2002) (zomer), p. 147.

²⁸ Miwon Kwon, 'Francis Alÿs', *Artforum* (2008) (februari), pp. 281, 282.

²⁹ Medina 2007 (zie noot 9), p. 48.

³⁰ Medina 2007, (zie noot 9), p. 18.

acties de tijdsstructuur waar hij in Mexico-stad mee geconfronteerd werd goed kon worden weergegeven. Vanaf dat moment begon Alÿs met het ontwikkelen van wat de volgende jaren zijn hoofdonderwerp zou worden, namelijk gebeurtenissen en vertellingen die de ervaring van tijd tonen. Wat Alÿs interesseert is dat hij door middel van herhaling in zijn werk hetgeen dat hij vertellen wil voor onbepaalde tijd uit kan stellen, de conclusie vermijden.³¹ Hier wijst hij op de Latijns Amerikaanse cultuur, waarin moderniteit altijd vertraagd is. De animatiefilmpjes die Alÿs ontwikkelde vanuit tekeningen zijn een goed medium om dit weer te geven.

Wat het meest fascinerende is aan het wandelen, het klimmen, het rijden naar, het herhalen, het opnieuw beginnen en het herhaaldelijk oefenen van hetzelfde ding in het werk van Alÿs is dat deze acties vormgeven aan de structuur van hoop. Het kunnen hopen vereist dat je faalt om je bestemming, doel of ideaal te bereiken. Het bereiken van de eindstreep betekent het stoppen met streven. De werken van Alÿs lijken een poging om het heden te erkennen, de werkelijke wanorde van ervaring, als een middel om hoop te handhaven. Herhaling is geen passief wachten, maar een actieve praktijk om de wens voor iets beters levend te houden.



Afb. 2. Francis Alÿs, *When Faith Moves Mountains*, 2002.

Inzet die nergens toe leidt is ook waar te nemen bij zijn actie *When Faith Moves Mountains* (2002), Afb. 3. Maximale inzet, minimum resultaat, was het motto voor dit project voor de biënnale van Lima (2002). Hiervoor vroeg Alÿs 500 honderd jongeren om een

³¹ Medina. 2007, (zie noot 9), p. 45.

zandduin twintig centimeter te verplaatsen in Ventanilla, net buiten Lima. Zij vormden een lijn over de totale breedte van de zandduin en verplaatsten het zand stap voor stap met ieder een schop in de hand.

Lima is omgeven door enorme zandduinen waarop krottenwijken zijn ontstaan, die bewoond worden door economische immigranten en politieke vluchtelingen die ontsnapten aan de burgeroorlog van de jaren tachtig en negentig die werd uitgevochten door het leger en guerrilla groeperingen.³² Op de Ventanilla duinen wonen meer dan 70 duizend mensen zonder elektriciteit of stromend water. *When Faith Moves Mountains* (2002), poogt maatschappelijke spanningen in verhalen te vertalen, die op hun beurt tussen beide komen in het denkbeeldige landschap van een plaats. De actie is bedoeld om de lokale geschiedenis en mythologie van Peruviaanse maatschappij te doordringen, om een nieuw verhaal te scheppen. Wanneer het script op het goede moment en op de juiste plaats aan de verwachtingen voldoet en de verlangens van de maatschappij aanspreekt, kan het een verhaal worden dat de gebeurtenis zelf overleeft. Op dat moment heeft het de potentie om een fabel of stadsmythe te worden. De interpretaties van een verhaal hoeven niet nauwkeurig te zijn, deze moeten vrij zijn om zichzelf onderweg te vormen.

'When Faith Moves Mountains (2002), is volgens Alÿs tevens een poging om Land Art te deromantiseren. "Wanneer Richard Long zijn wandelingen in de Peruaanse woestijn maakte, beoefende hij een beschouwende praktijk die hem distantieerde van de nabije maatschappelijke context. Hier hebben we gepoogd een soort Land Art te scheppen voor diegenen zonder land, een maatschappelijke allegorie. Dit verhaal is niet bevestigd door enig fysiek spoor of toevoeging aan het landschap. We zullen het bestaan ervan nu overlaten aan mondelinge traditie. Alleen in zijn herhaling en overbrenging is het werk verwezenlijkt. In dit opzicht kan kunst zich nooit bevrijden van mythe. In deze betekenis, gaat mythe niet over de verering van idealen – van heidense goden of politieke ideologieën – maar is het eerder een actieve interpreterende praktijk die volbracht wordt door het publiek, die het werk zijn betekenis en zijn maatschappelijke waarde moet geven."³³

³² Anton 2002 (zie noot 27), p. 147.

³³ Anton 2002, (zie noot 27), p. 147.

2.1.4 De werking van artistieke productie

'Kan een artistieke interventie werkelijk een onvoorziene manier van denken teweegbrengen? Of is het meer een kwestie van het scheppen van een 'gevoel van betekenisloosheid' dat de absurditeit van een situatie toont? Kan een absurde handeling een overschrijding uitlokken waardoor je afstand neemt van standaard opvattingen over de oorsprong van een conflict? Kan een artistieke interventie sociale spanningen vertalen in verhalen die op hun beurt interveniëren in het imaginaire landschap van een plek? Kunnen zulke artistieke handelingen de mogelijkheid tot verandering teweegbrengen? Hoe kan kunst van significante waarde blijven op politiek gebied, zonder een hardnekkig standpunt in te nemen of te inspireren om maatschappelijk activisme te worden?'³⁴ Deze vragen illustreren dat Alÿs vragen stelt over de werking van artistieke productie en bevatten eigenlijk de manier waarop Alÿs probeert te engageren met zijn werk.

Door de onzinnigheid van een poëtische actie zoals *When Faith Moves Mountains* (2002) veroorzaakt kunst volgens Alÿs een 'gevoel van betekenisloosheid' dat de absurditeit van een situatie toont.³⁵ 'Deze actie was een duidelijk maatschappelijk commentaar op een falende politiek van de toenmalige dictator Fujimori die het land in zijn greep had, en de mogelijkheden tot verzet van de lokale bevolking.'³⁶ Dit laat zien dat in Lima en andere Zuid-Amerikaanse landen misschien een minimale verbetering bereikt wordt door een massale culturele inzet. Inzet en effect zijn totaal uit verhouding.³⁷ Door het verspreiden van verhalen, probeert Alÿs de toeschouwer afstand te laten nemen van de situatie waarin deze verkeerd, om op die manier zijn vooroordelen weg te nemen over hoe dingen zijn.³⁸ Door het geven van een andere visie op een situatie, probeert hij te laten zien dat er een mogelijkheid bestaat om dingen te veranderen. Op die manier probeert hij verandering teweeg te brengen.

³⁴ Medina 2007 (zie noot 9), pp. 39, 40.

³⁵ Medina 2007 (zie noot 9), p. 40.

³⁶ Pontzen, Rutger, 'Ballet van bewegende bontmutsen', *De Volkskrant* 19 juni 2008, p. 15.

³⁷ Medina 2007 (zie noot 9), p. 48.

³⁸ Medina 2007 (zie noot 9), p. 40.

3 Francis Alÿs versus de 'relationele esthetiek' van de jaren negentig

Alÿs wilde net als de kunstenaars wier werk onder de 'Relational Art' valt een verbinding aangaan met het alledaagse leven, beiden nemen menselijke relaties en hun maatschappelijke context als uitgangspunt. De kunstenaars wier werk onder de 'Relational Art' valt doen dit door middel van kleinschalig engagement dat de wereld niet wil veranderen. De aangename 'Relational Art' zegt uiteindelijk niet zoveel over zijn context. Het engagement van Alÿs lijkt verder te gaan. Hij wil economische, maatschappelijke en politieke situaties in beeld brengen middels de verhalen die hij scheidt. De verhalen gaan bij de geschiedenis van een plaats horen. Hij wil net als deze kunstenaars de wereld niet veranderen, maar wil bewustzijn teweeg brengen.

Alÿs en de kunstenaars uit de jaren negentig wier werk onder de 'Relational Art' valt scheppen in eerste instantie geen verkoopbare producten en gaan buiten de museale museumcontext opereren. De projecten van Alÿs zijn ook van tijdelijke aard, alleen niet in alle beslotenheid, hij gaat juist de straat op. Hij gaat wandelingen maken waarbij hij op persoonlijke wijze een beeld geeft van de dagelijkse gebruiken en rituelen in Mexico-stad. Met zijn onderzoek, documentatie en interventie die deel uitmaakten van zijn wandelingen door de stad, trad Alÿs buiten de vaststaande disciplines van de kunst.³⁹ Hij werkt tevens met het medium film om zijn acties te documenteren. Voor Alÿs vallen zijn acties niet onder de performance kunst of een ander bestaand genre, terwijl 'Relational Art' wel vaak performances betreft. Alÿs ontwikkelde een nieuwe kunstvorm, die van het overleveren van verhalen. Zijn acties kunnen van persoon op persoon worden doorverteld. In die zin is dit wel degelijk, net als bij de andere kunstenaars, een vorm van contact leggen tussen mensen. Hij brengt communicatie tussen mensen op gang. Zijn publiek is de toevallige voorbijganger op straat, welke geen deel hoeft te nemen aan zijn activiteit. Het gebeurt wel dat mensen spontaan reageren op zijn acties. Ook heeft hij grote projecten gedaan, zoals *When Faith Moves Mountains* (2002), waarbij het publiek wel deelneemt of meewerkt aan zijn acties.

³⁹ Medina 2007 (zie noot 9), p. 67.

4 Allan Kaprow

In de opstandige jaren zestig en werd de grens tussen 'kunstwereld en de 'echte wereld' door kunstenaars opgeheven, zij deden dit door te breken met de traditionele tentoonstellingskaders. De revolutionaire idealen van de avant-gardes kwamen opnieuw in de actualiteit in de vorm van verzet waarbij kunstenaars en intellectuelen de ontstane kritische tegencultuur vertegenwoordigden.⁴⁰ Er heerste verwarring en discussie over politieke en maatschappelijke kwesties. Er was hoop op verandering en verbetering en de kunst kon daarbij helpen in de vorm van improvisatie en experiment.

4.1 Achtergrond, werk- en denkwijze van Allan Kaprow

De Amerikaanse kunstenaar Kaprow (1927-2006) krabbelde rond 1949 zijn gedachten in het boek *Art as Experience* van de Amerikaanse filosoof John Dewey, zoals "art not separate from experience . . . what is an experience? . . . environment is a process of interaction."⁴¹ Met deze aantekeningen kondigde Kaprow de onderwerpen van zijn carrière aan. Volgens Dewey had de kunstbeoefening in het industriële westen zichzelf afgescheiden van de ervaringen van het alledaagse leven, en zichzelf daardoor afgescheiden van zijn culturele wortels en menselijkheid. Kunst was daardoor een esthetische belevenis geworden. Het grootste deel van zijn kunstenaarscarrière heeft Kaprow geprobeerd om aandacht te vestigen op bijzondere plaatsen en gebeurtenissen van het alledaagse leven, om op die manier de grens tussen kunst en leven te vervagen. Na zijn overlijden in 2006 was er een plotselinge toename van interesse in zijn werk en een groeiende bewustwording van zijn hedendaagse relevantie.

Kaprow werd beïnvloed door de action paintings van Jackson Pollock (1912-1956), de experimentele muziek van avant-garde componist John Cage (1912-1992), de speelse absurditeit van theaterstukken van Bertolt Brecht (1898-1956) en Zen filosofie.⁴² Hij maakte in de late jaren veertig en de jaren vijftig schilderijen, tekeningen, assemblages, action-collages

⁴⁰ Zomer 2006 (zie noot 14), pp. 45, 46.

⁴¹ Jeff Kelley (red.), *Essays on the Blurring of Art and Life*, Los Angeles/London 1993, pp. xi, xii.

⁴² Jeff Kelley, 'Reinventing His Past', *Art in America* 6 (1994), p. 80.

die hij in galerieën tentoonstelde. Ook vond hij het noodzakelijk om kritische beschouwende teksten te schrijven.⁴³

4.1.1 Denkbeelden die ten grondslag liggen aan Jackson Pollock

In Kaprows essay 'The Legacy of Jackson Pollock' (*Artnews* oktober 1958) schrijft Kaprow over het grensgebied dat Pollock niet kon overschrijden, maar waarschijnlijk al aanvoelde en waar hij constant tegenop probeerde te 'schilderen': het grensgebied tussen kunst en leven.⁴⁴ Deze grens was daar waar de rand van het canvas ophield en de vloer begon. Pollock maakte zijn 'drippings' door met zijn kwast verf op zijn doeken te gooien die op de grond lagen. De slierten verf die daarbij over de rand van het doek heen kwamen, verlieten zogezegd het representatieve vlak (het canvas) van de schilderkunst om de ruimte te omvatten. Letterlijk was deze ruimte het atelier van de kunstenaar, maar metaforisch gezien was het de grens van ervaring van de avant-garde en mogelijkterwijs het einde van de kunst. Kaprow vertelt dat Pollock volgens hem de schilderkunst vernietigde.⁴⁵ Zijn kunst ging over grenzen heen, vulde de wereld met zichzelf.

Pollock had een aanzet gedaan om kunst met zijn omgeving te verbinden, maar durfde de sprong niet te wagen. Hij keerde in 1951 (na zijn grote abstracte werken) terug naar zijn vroegere figuratieve manier van werken van de jaren dertig en vroege jaren veertig.⁴⁶ Door deze terugkeer en zijn alcohol probleem schilderde Pollock met moeite. Hij stierf op jonge leeftijd na een auto ongeluk. Misschien is dit dodelijk ongeluk zijn eigen intentie geweest, zich terug trekkende van de sprong of niet wetende hoe hij verder de grens tussen kunst en leven kon overbruggen.⁴⁷

Kaprow ging deze sprong wel wagen. Hij bracht in kaart hoe kunstenaars na de dood van Pollock verder konden gaan om te proberen om kunst met het leven te verbinden. Dit kon volgens hem door de tweedimensionale bezigheid van het schilderen in zijn totaliteit achter zich te laten. Dit was het oplossen van schilderkunst in zijn omgeving.

⁴³ Hinrich Sachs, 'Re-doing', *Metropolis M* 6 (2006), p. 65.

⁴⁴ Kelley 1993 (zie noot 41), p. xix.

⁴⁵ Foster, Hal, e.a., *Art Since 1900. Modernism, antimodernism, postmodernism*, London 2004, p. 450.

⁴⁶ Rosalind Krauss, 'Life magazine asks its readers "Is he the greatest living painter in the United States?": the work of Jackson Pollock emerges as a symbol of advanced art', in: Foster e.a. 2005 (zie noot 45), p. 356.

⁴⁷ Kelley 1993 (zie noot 41), p. xx.

Kaprow probeerde zich een beeld te vormen van de nabije toekomst.⁴⁸ Kunstenaars zouden volgens hem in beslag genomen en verbijsterd worden door de ruimte en objecten van het alledaagse leven. Verf zou deze waarnemingen niet volledig kunnen weergeven, daarom zouden objecten en elementen uit het dagelijks leven, zoals geluid, beweging, geuren en gevoel, gebruikt gaan worden als materialen voor een nieuwe kunstvorm. De kunstenaars hoefden niet meer in één discipline werkzaam te zijn, zij waren simpelweg kunstenaars. Zij zouden de wereld tonen die tot dan toe genegeerd was.

4.1.2 Environments

In 1957 begon Kaprow zelf met het uitvoeren van zijn gedachten. Hij ontwikkelde 'environments', als directe uitbreiding van de werken van Pollock. Dit waren 'kunstwerken' die zaalvullend waren zodat het publiek zich er in kon begeven en er een fysieke relatie mee aan kon gaan.⁴⁹ Hierin waren allerlei dingen uit het alledaagse leven aanwezig, zoals eten, verlichting, rook, water, kleding. Deze kunstwerken botsten met de traditionele tentoonstellingscontext omdat zij een einde maakten aan medium specificiteit. Het waren geen werken die in één oogopslag te begrijpen waren, maar ruimtes waarin dingen ervaart konden worden.⁵⁰ De toeschouwer werd onderdeel van het environment door bijvoorbeeld de kleur van zijn kleding, zijn manier van bewegen, zijn spraak of het observeren van anderen.

4.1.3 Beïnvloeding door John Cage en John Dewey, het ontstaan van de happenings

Kaprow was gefascineerd door de compositielessen van John Cage, die hem leerde over toeval als compositorisch middel, het basisprincipe van zijn muzikale praktijk.⁵¹ 'Voor Cage werden toevallige niet geregisseerde omgevingsgeluiden muziek, waardoor hij een ruimere betekenis gaf aan het begrip muziek. Klanken moesten niet onderworpen worden aan structuren. Ook ruisklanken en stilte konden een onderdeel van een compositie zijn. Degene die zijn composities uitvoerden had de vrijheid om eigen beslissingen te nemen, bijvoorbeeld

⁴⁸ Foster e.a. 2004 (zie noot 45), p. 450.

⁴⁹ Ad de Visser, *De tweede helft. Beeldende kunst na 1945*, Nijmegen 2001³ (1998), p. 77.

⁵⁰ Allan Kaprow, 'The Legacy of Jackson Pollock (1958)', in: Kelley 1993 (zie noot 41), p. 11.

⁵¹ Foster e.a. 2004 (zie noot 45), p. 452.

bij de keuze van het tempo of de volgorde van compositieonderdelen. Cage integreerde muziek, beeld en beweging en ontstond er een nieuw soort muziektheater. Hierin werden de werkverdeling tussen musicus, muzikaal leider, acteur en presentator volledig is afgeschaft.⁵²

Vanaf het eind van de jaren vijftig introduceerde Kaprow dan ook geluid in zijn 'ingerichte' ruimtes vonden er gebeurtenissen plaats.⁵³ 'Kaprow introduceerde hiermee de nieuwe term 'happening' voor een actie of toevallige gebeurtenis (ook wel event genoemd) waarbij het publiek werd aangespoord tot spontane reactie of participatie.'⁵⁴ Hierin konden lichaamsbewegingen, opgenomen geluiden, gesproken teksten, geschilderde panelen of zelfs geuren de materialen van de kunstenaar zijn.⁵⁵ Happenings waren 'nonobjects' of 'nonproducts', een vorm van samenwerking zonder object, dat wil zeggen zonder een vooraf gesteld doel of resulterend product.⁵⁶ Kaprows happenings kunnen worden opgevat als bijna wetenschappelijke experimenten in hun poging om manieren te bedenken om beter met de buitenwereld te communiceren.⁵⁷ Voor Kaprow zelf waren zijn het gebeurtenissen, die simpelweg gebeurden.⁵⁸ Bij deze gebeurtenissen speelde net als bij Cage toeval een rol.

Happenings zijn in essentie theaterstukken zonder geregisseerde vorm. Het verschil tussen happenings en theater zit hem in de context van de happening die plaatsvindt op de gekste plekken, bijvoorbeeld lege winkels, kelders of op straat. Ook de grensvervaging tussen performers en publiek is wat de meeste verslaggevers opviel bij de eerste happenings, er was letterlijk geen podium meer.⁵⁹ Dit en het ontbreken van een verhaallijn, een begin en een duidelijk einde, is wat de happenings van theater onderscheidt. Het publiek wist vaak niet wanneer een happening zou eindigen en moest dan ook een signaal krijgen om te vertrekken.

De happenings van Kaprow verschilden van die van andere kunstenaars in de zin dat Kaprow géén decor, géén toneel nodig had.⁶⁰ Hij toonde een alledaagse gebeurtenis, dit kon het bespelen van de viool zijn of het met een grasmaaiër over een gangpad lopen, en wilde

⁵² 'De Personen Encycloëdie', <<http://www.personencyclopedie.info/C/Cae/Cagejohnmiltonjr>> (24 augustus 2009).

⁵³ Allan Kaprow Kunst als leven – Art as Life', <<http://www.vanabbe.nl/press/persberichten/20061221-kaprow.htm>> (7 mei 2009).

⁵⁴ Visser 2001³ (1998) (zie noot 49), p. 77.

⁵⁵ Kelley, 1994 (zie noot 42), p. 80.

⁵⁶ Johanna Drucker, 'Collaboration without Object(s) in the Early Happenings', *Art Journal* 4(1993), p. 51.

⁵⁷ Meyer-Hermann, Eva, Andrew Perchuk en Stephanie Rosenthal, *Allan Kaprow. Art as Life*, Los Angeles 2008, pp. 58-61.

⁵⁸ Kaprow, 'Happenings in the New York Scene (1961)', in: Kelley (red.)1993 (zie noot 41), p. 16.

⁵⁹ Foster e.a. 2004 (zie noot 45), p. 453.

⁶⁰ Lucas Samaras, 'Matter of Facts', *Artforum* (2006) (zomer), p. 321.

niet dat esthetiek getoond werd. Dit was het in praktijk brengen van de het pragmatische denken van Dewey, die eigenlijk stelde dat doen gelijk is aan weten.⁶¹ Voor Kaprow is pragmatisme het mechanisme van Zen en Zen de bezieling van het pragmatisme. Zen legt nadruk op meditatie als middel tot verlichting: verstandelijke ontwikkeling of inzicht in allerlei verschijnselen. 'Zen wantrouwt dogmatiek en moedigt educatie aan, zoekt verlichting en vermijdt formalistische logica. Door het richten op studie of wetenschap als een experimenteel proces, een beschouwende praktijk kan Zen de weg leiden naar kennis.'⁶² Kaprow voerde activiteiten uit, met als doel een eenwording met het dagelijks leven. Hij hoopte er door het uitvoeren van (alledaagse) gebeurtenissen achter te komen wat de betekenis van het leven was.

In 1958 organiseerde Kaprow dan ook zijn eerste happening op een kippenboerderij.⁶³ De deelnemers maakten gemeenschappelijke schilderijen, sprongen door grote vellen papier heen of maakten herrie met ratels. Zijn eerste volledig uitgekristalliseerde publieke happening was *18 Happenings in 6 Parts* uit 1959. Voor deze gebeurtenis verdeelde Kaprow de ruimte in de Rueben Galerie (New York) in drie kamers door tijdelijke afscheidingen van hout, stukken plastic en doek te maken, elk bedekt met assemblages van verschillende objecten die gebruikt konden worden als rekwisieten door de deelnemers.⁶⁴ Ook konden lege afscheidingen beschilderd worden. Geluiden of belichting veranderden constant de sfeer in dit environment, waarin zes deelnemers betrokken werden die een hele serie onsamenhangende acties uitvoerden en onsamenhangende zinnen uitten terwijl zij zo emotioneel mogelijk bleven. In alle drie de ruimten vonden tegelijkertijd gebeurtenissen plaats. Toeschouwers mochten twee maal van ruimte wisselen, gedurende een uur performance. Door het missen van een plot en de gelijktijdigheid van verschillende happenings had het publiek een fragmentarische indruk.

Kaprows eerste happenings vonden veelal in galerieën plaats. Wanneer zij complexer werden en meer deelnemers kregen verplaatsten de happenings zich al gauw naar buiten. Op die manier slaagde hij erin om de grenzen weg te nemen tussen kunstwerk en werkelijkheid, tussen de kunstwereld en de 'echte wereld'. Happenings werden toevallige gebeurtenissen in de openbare ruimte, bedoeld om de openbare orde te verstoren en op die

⁶¹ Kelley 1993 (zie noot 41), p. xxiv.

⁶² Kelley 1993 (zie noot 41), p. xxiv.

⁶³ Visser 2001³ (1998) (zie noot 49), p. 181.

⁶⁴ Foster e.a. 2004 (zie noot 45), p. 453.

manier starre en ouderwetse denkbeelden belachelijk te maken. Het concept stamt van de situationisten, die ernaar streefden om een toestand van voortdurende grote maatschappelijke verandering te bereiken. Ondanks alle bekendheid die de happenings van de late jaren vijftig en vroege jaren zestig in de kunstwereld kregen, werden deze maar door weinig mensen in het echt gezien.

Kaprow stelde vaak dat happenings nooit herhaald zouden moeten worden om, wat hij hun onmiddelijkheid de meest belangrijke kwaliteit achtte.⁶⁵ Dit heeft te maken met een wat naïef geloof, afkomstig van Cages zenachtige filosofie, dat uniekheid als zodanig een garantie was van het moment van aanwezigheid. De ervaring was van het moment en van de betrokkenen.⁶⁶

4.1.4 Performance kunst en happenings

De performance kunst vertoont verwantschap met de happenings, waar het verschil hem zit in dat de happening het publiek betreft in activiteiten en een performance wordt uitgevoerd door een kunstenaar zelf waarbij het publiek een beschouwende rol heeft. Het lichaam van de kunstenaar wordt nu zelfs het medium waarmee gewerkt wordt.⁶⁷ Happenings vinden vooral plaats in de jaren zestig en de performance in de jaren zeventig en tachtig. Het zoeken naar verschillen in vorm geeft niet veel meer duidelijkheid. Beide activiteiten lijken erg veel op elkaar en verschillen kunnen beter gevonden worden door het kijken naar de insteek van de kunstenaar. De beroemde performance kunstenaar Joseph Beuys (1921-1986) maakte geen onderscheid tussen de benamingen. In de Duitse taal bestaat de term 'Aktion' voor beide verschijnselen.

4.1.5 Activities

Toegeëigend door de massamedia en de jeugd cultuur van de jaren zestig, konden happenings anti-oorlogsdemonstraties zijn, maar ook rock 'n' roll lichtshows of zelfs

⁶⁵ Foster e.a. 2004 (zie noot 45), p. 453.

⁶⁶ Drucker 1993 (zie noot 56), p. 54.

⁶⁷ Visser 2001³ (1998) (zie noot 49), p. 230.

reclames op televisie. Daarom gaf Kaprow vanaf 1969 de benaming 'activities' aan zijn gebeurtenissen.

In de jaren zeventig waren bij deze activiteiten meestal boekjes aanwezig, met daarin foto's en teksten die de acties schetsten, zodat deze konden worden uitgevoerd zonder dat Kaprow bij iedere activiteit aanwezig zou zijn. Deze boekjes hebben volgens Kaprow nooit echt gewerkt, omdat hij zag dat de uitvoerders de boekjes als handleiding gebruikten, waardoor er niet veel spontane dingen ingebracht werden.⁶⁸ De werken van Kaprow hadden niet de intentie om een vaststaande vorm te hebben. Bij voorhand lagen grote lijnen vast in geschreven instructies en aanwijzingen, maar er was altijd ruimte voor spontane ingevingen.

4.1.6 Moeite met museale instituties

Kaprow moest steeds minder hebben van instituten als musea en galerieën.⁶⁹ Voor hem waren het grafkamers voor de kunst die niets meer met het leven zelf te maken hadden. Terwijl kunst probeerde zich met de werkelijkheid te verbinden, hebben musea juist een grote afstand geschapen tussen kunst en het leven. Wereldlijke kunst was voor Kaprow kunst van enorm formaat, bestaande uit verschillende disciplines en toeschouwers die erin konden deelnemen. Het verbeeldde thema's uit het dagelijks leven, terwijl musea dit soort werken heilig maakten en daardoor isoleerden van het leven.

Kaprow accepteerde uitnodigingen van musea om nieuwe werken te ontwikkelen, maar zijn radicale benadering had weinig effect op de manier waarop kunst gepresenteerd werd binnen de gevestigde instituties. De samenwerking van Kaprow met musea verliep moeizaam, waardoor hij sinds de jaren zeventig de culturele omgevingen vermeed.

Kaprow hoopte dat musea educatieve instellingen zouden worden. Hij was namelijk geïnteresseerd in de verbintenis van kunst met de maatschappij en vond dat deze verbintenis van musea en scholen uit zou moeten gaan. Het ervaren van kunst was voor hem een grondige manier om te leren.

⁶⁸ Meyer- Hermann e.a. 2008 (zie noot 57), p. 81.

⁶⁹ Meyer-Hermann e.a. 2008 (zie noot 57), pp. 74-81.

4.1.7 De jaren negentig

Ondanks dat Kaprow bekend werd met zijn happenings is zijn werk sinds eind jaren tachtig geleidelijk verdwenen uit het zicht van de kunstwereld door zich terug te trekken van zijn publieke, vaak spectaculaire schaal van zijn vroege werken. Zijn activiteiten werden kleinschaliger, autobiografisch en uitgevoerd door enkele personen.⁷⁰ Hij begon net als andere kunstenaars in de jaren negentig met intiemere en inter-actievere vormen van rituele maatschappelijke uitwisseling, zoals het verhandelen van zakken vol stro met vrienden in een metro station (New York, 1988).⁷¹ De verminderde aandacht van de kunstwereld voor zijn kleinschalige privé activiteiten is niet totaal ongewenst geweest. Het heeft Kaprow toegestaan te focussen op wat hem interesseerde: de ervaringen en betekenissen van het alledaagse leven.

⁷⁰ Meyer-Hermann e.a. 2008 (zie noot 57), pp. 3, 4.

⁷¹ Kelley 1994 (zie noot 42), p. 80.

5 Francis Alÿs versus Allan Kaprow

In dit hoofdstuk zal de werk- en denkwijze van Alÿs vergeleken worden met die van Allan Kaprow. De actie *Paradox of Praxis I (Sometimes Making Something Leads to Nothing)* (1997), Afb. 3, van Alÿs en de happening *Fluids* (1967), Afb. 4, van Kaprow dienen als uitgangspunt. Het zijn twee bekende werken uit het oeuvre van beide kunstenaars en illustreren wat voor doel zij met hun artistieke praktijk wilden bewerkstelligen.

5.1 *Paradox of Praxis I* (1997)



Afb. 3. Francis Alÿs, *Paradox of Praxis I (Sometimes Making Something Leads to Nothing)*, 1997.

Eerder hebben we gezien dat in de werken van Alÿs vaak falen en zinloosheid centraal staan die samengaan met voortgang of vooruitgang. Het zijn activiteiten die nergens toe leiden, die metafoor staan voor de maatschappij waarin hij leeft. Een werk dat dit nogmaals duidelijk illustreert (zijn titel zegt het ook al) is zijn bekende actie *Paradox of Praxis I (Sometimes Making Something Leads to Nothing)* (1997), Afb. 3. Alÿs duwde gedurende een hele dag een groot blok ijs door de straten van Mexico-stad totdat dit helemaal gesmolten was. Het werk had twee uitgangspunten: 'sometimes making something leads to nothing' and sometimes

making nothing leads to something'.⁷² Met dit werk wil Alÿs tonen dat het maken van iets soms tot niets leidt. Grote inspanning van burgers in een maatschappij kunnen niet op tegen een politiek systeem dat niet deugd. Toch kan ook het doen van eigenlijk niets, bijvoorbeeld het duwen van een blok ijs door de straten, een verhaal scheppen. Over het algemeen ziet hij het als een soort verzet tegen politieke macht.

Het proces van het scheppen van een verhaal of mythe kan ook zijn uitwerking hebben op de verhalen van kunstgeschiedenis.⁷³ *Paradox of Praxis I* was tevens een afrekening met Minimalistische sculptuur.

5.2 *Fluids* (1967)

Het werk *Fluids* (1967), Afb. 4, bestond uit met de hand geconstrueerde minimalistische gebouwen van ijsblokken op vijftien verschillende plekken in groot Los Angeles. Gedurende drie dagen werkten vijftien groepen in Los Angeles onder de supervisie van de kunstenaar aan deze smeltende 'wegwerp' architectuur. Zij bouwden rechthoekige niet functionele structuren gemaakt van solide ijsblokken, waarvan de minimalistische vormen sterk aan oude Egyptische tomben herinnerden.⁷⁴ Hun muren waren gesloten en ze bleven staan om weg te smelten.

Deze inspanning om vergankelijke vormen te construeren in de warme zon van Californië kan worden gezien als een poging om op symbolische wijze het museum te deconstrueren. Kaprow wilde met *Fluids* naast het aanvallen van de bestaande institutionele orde, letterlijk het idee van wat kunst is bevrijden. De bouwsels smolten letterlijk weg. Hier was kunst niet architectonisch, noch sculpturaal, maar een proces, een interactie van mensen en materialen. Kaprow wilde vooral duidelijk maken dat kunst een proces is!

⁷² Medina 2007 (zie noot 9), pp. 39, 40.

⁷³ Anton 2002, (zie noot 27), p. 147.

⁷⁴ Meyer- Hermann e.a. 2008 (zie noot 57), p. 77.



Afb. 4. Allan Kaprow, *Fluids, Happening*, oktober 1967, verschillende locaties in Pasadena en Los Angeles, heruitgevoerd in 2005.

5.3 Verschillen en overeenkomsten in werk- en denkwijzen

Paradox of Praxis I en *Fluids* zijn toevallig twee gebeurtenissen in de openbare ruimte waarbij smeltend ijs als uitgangspunt wordt genomen, maar wat hebben deze werken inhoudelijk gemeen? Wat wilden Alÿs en Kaprow met hun kunstenaarschap bewerkstelligen? Wat zijn de overeenkomsten en de verschillen tussen de happenings van Kaprow uit de jaren zestig en de acties van Alÿs?

Ondanks alle bekendheid die de Happenings van de late jaren vijftig en vroege jaren zestig kregen in de kunstwereld, werden deze maar door weinig mensen bijgewoond.⁷⁵ Wat begon als avant-garde kunst, was rond 1966 'het leven' zelf geworden.

De acties van Alÿs komen sterk overeen met de happenings van Kaprow, maar er zijn ook verschillen. Het gaat Alÿs erom dat er verhalen ontstaan, terwijl Kaprow de belangrijkheid van het ervaren van het moment benadrukt. Dat er naderhand over zijn happenings gesproken werd, was voor hem een bijkomstigheid. Ook stelde hij dat zijn

⁷⁵ Kelley 1993 (zie noot 41), p. ix.

happenings nooit herhaald moesten worden. De acties van Alÿs zijn daarentegen te zien als videowerken in tentoonstellingen.

De werken *Paradox of Praxis I* en *Fluids* hebben inhoudelijke overeenkomsten. Het vergankelijke materiaal ijs wordt door Kaprow gebruikt om op symbolische wijze het museum te deconstrueren. Wat er het meeste naar voren komt is dat Kaprow met zijn non-art buiten de context van de kunstwereld opereerde. Alÿs treed net als Kaprow buiten de museale context en wil uitdrukken dat het maken van iets soms tot niets leidt. Daarbij kunnen wij ons voorstellen dat wanneer een kunstwerk niet buiten zijn geïsoleerde tentoonstellingscontext treedt deze tot niets leidt in de 'echte' wereld. Toch kan bijvoorbeeld een doelloze actie, als het voortduwen van een blok ijs door de straten, een verhaal scheppen dat kan worden doorverteld.

Kaprow focust zich met zijn happenings op de gebeurtenissen en houdt daarbij geen eindproduct over. Hij benadrukte de belangrijkheid van het proces van het maken van kunst boven het product van de kunst, iets dat in het bijzonder geldt voor publieke kunst die diverse toeschouwers bezighoudt. Door het ontbreken van een verhaallijn alsmede oorzaak en gevolg in zijn happenings is er geen benul van tijd, want een climax ontbreekt. Het kunstwerk wordt meer een proces van betekenis makende interactie. Dit is te vergelijken met de herhalingen van de acties van Alÿs, waarbij er ook geen conclusie gegeven wordt. Alÿs focust zich liever op de poging tot (de inzet) dan de het behalen van een doel.⁷⁶ Het gaat hem dus ook om het proces.

In het samenwerkingsproces ziet Alÿs zijn oorspronkelijke idee verschillende kanten opgaan en uiteindelijk zijn eigen koers ontwikkelen.⁷⁷ Zijn projecten beginnen met een wirwar aan aantekeningen, tekeningen en documenten, waaruit duidelijk wordt welk medium hij gaat gebruiken. Wanneer het nodig is gaat hij rondkijken naar mensen die gespecialiseerd zijn in dat medium. Hun vertaling van zijn idee, geeft het een nieuwe vorm. De ontwikkeling en de uitkomst van een actie liggen dus niet bij voorhand vast. Maar wanneer de verhaallijn sterk en duidelijk genoeg is, zal deze verlopen naar de verwachtingen van Alÿs. De werken van Kaprow hadden ook niet de intentie om een vaststaande vorm te hebben. Bij voorhand lagen grote lijnen vast, maar er was altijd ruimte voor spontane andere ontwikkelingen.

⁷⁶ Kwon 2008, (zie noot 28), p. 282.

⁷⁷ Medina 2007 (zie noot 9), p.25.

Zijn de acties van Alÿs als happenings op te vatten of meer als performances? De acties van Alÿs worden vaak een soort van performances genoemd, maar hij wil ze zelf niet onder de performance kunst onderbrengen. Performances vertonen verwantschap met de happenings, waar het verschil hem zit in dat de happening het publiek betreft in activiteiten dat bij een performance meestal een beschouwende rol heeft. Zijn acties zouden onder de performance kunst kunnen vallen in die zin dat Alÿs de acties uitvoert, het publiek een beschouwende rol heeft en hij tijdens de actie geen publieksparticipatie voor ogen heeft.

Wanneer we naar de voorafgaande beschrijvingen kijken, lijken de acties van Alÿs meer weg te hebben van performances dan van happenings. Dit omdat Alÿs de uitvoerde persoon is, het publiek een beschouwende rol heeft en hij tijdens zijn acties geen publieksparticipatie voor ogen heeft. Met uitzondering van een aantal grotere projecten waarbij mensen werden ingezet om een actie te ondernemen, zoals zijn werk *When Faith moves Mountains* (2002), Afb. 2. Kaprow wilde een ervaring meegeven aan zijn deelnemers, hij wilde geen publiek dat alleen maar toekeek. Bij de acties van Alÿs zijn deelnemers daarentegen geen vereiste. Het gevolg van zijn acties is daarentegen vaak een spontane reactie van voorbijgangers. Wel doelt hij op 'publieksparticipatie' na afloop van zijn acties. Hij vindt dat er ook een ervaring kan worden meegegeven, wanneer zijn acties worden gadeslagen. Videowerken van zijn werken worden getoond in museale context, terwijl de Kaprow belangrijkheid van de ervaring van het moment benadrukte en stelde dat zijn happenings nooit herhaald moesten worden.

Alÿs doelt op het vertellen van een verhaal dat hij graag door zijn publiek zou zien worden doorverteld. Daarmee hoopt hij invloed te kunnen uitoefenen op de geschiedenis van een plaats. Kaprow had een meer filosofische insteek. Hij wilde de betekenis van het leven achterhalen.

Discussie en conclusie

Is de werkwijze van Francis Alÿs te plaatsen in de 'relationele esthetiek' van de jaren negentig van de vorige eeuw of heeft deze meer raakvlakken met de 'happenings' van Allan Kaprow uit de jaren zestig?

Het werk van Alÿs kan niet met zekerheid onder de 'Relational Art' worden ingedeeld, maar heeft hier wel raakvlakken mee. Inhoudelijk lijkt het type engagement van Alÿs verder te gaan dan dat van de andere kunstenaars wier werk onder de 'relationele esthetiek' valt. Het gaat bij Alÿs niet alleen om contact leggen tussen mensen om de wereld te veraangemen. Hij wil bewustwording teweeg brengen naar aanleiding van sociale, economische of politieke problemen. Zijn publiek is de toevallige voorbijganger op straat, welke geen deel hoeft te nemen aan zijn activiteiten. De vorm die hij hiervoor hanteert, het scheppen van verhalen, is wel degelijk op te vatten als een manier van contact leggen tussen mensen. Hij brengt communicatie tussen mensen op gang.

Dat Alÿs en Kaprow beiden buiten de standaard tentoonstellingcontext te werk gingen om de grens tussen kunst en leven op te zoeken is duidelijk. Kaprow deed dit voornamelijk om commentaar te leveren op de witte muren van de museumwereld, om het contact tussen kunst en publiek te verbeteren. Dit is eigenlijk evenzo het geval bij de andere jaren negentig kunstenaars wier werk onder de 'Relational Art' valt. Alÿs doet het om verhalen te scheppen in de openbare ruimte. Want wanneer een kunstwerk niet buiten zijn geïsoleerde tentoonstellingscontext treedt leidt deze tot niets in de 'echte' wereld. Uiteindelijk gebruikt Alÿs de museale context wel om zijn videowerken te tonen. Het gaat hen beide kunstenaars om het proces. Kaprow focuste zich met zijn werken op het moment, er bleef niets over. Hij wilde zijn happenings ook niet herhalen. Alÿs brengt verhalen de wereld in en document en herhaalt ze uitgesprokener middels zijn videowerken. Over Kaprows vroege happenings kon wel gesproken worden, maar het waren geen verhalen. Ze hadden geen plot of conclusie en waren vaak een complete chaos van gebeurtenissen.

Het nieuwe engagement van de jaren negentig lijkt raakvlakken te hebben met de happenings. Bij de happenings werd het publiek namelijk al aangespoord tot spontane reactie of participatie net zoals dit in de jaren negentig door kunstenaars en

tentoonstellingsmakers geprobeerd werd. De activiteiten waren in beide gevallen de kunstwerken, die het beste beschreven kunnen worden als het aangaan van relaties tussen individuen.

Er kan tot de conclusie gekomen worden dat iedere kunstenaar werkt op zijn eigen manier en beïnvloed wordt door het verleden en zijn huidige context. Dit zien we vooral duidelijk wanneer we naar de werk- en denkwijze van Francis Alÿs kijken. Hij beoefent zijn eigen vorm van engagement dat hij in deze tijd met zijn digitale mogelijkheden dan ook documenteert in videowerken. Zijn werkwijze heeft raakvlakken met beide kunstvormen, die van de 'relationele esthetiek' van de jaren negentig en de 'happenings' van Allan Kaprow uit de jaren zestig. Waar de kunstenaars wier werk 'Relational Art' valt te noemen en Allan Kaprow zich richten op het aangaan van relaties tussen mensen, gaat het engagement van Alÿs een stap verder. Het geeft een beeld van de sociale, economische en politieke omstandigheden.

Bibliografie

Boeken

Foster, Hal, e.a., *Art Since 1900. Modernism, antimodernism, postmodernism*, London 2004.

Kelley, Jeff (red.), *Essays on the Blurring of Art and Life*, Los Angeles/London 1993.

Medina, Cuauhtémoc, Russell Ferguson en Jean Fisher, *Francis Alÿs*, London 2007.

Meyer-Hermann, Eva, Andrew Perchuk en Stephanie Rosenthal, *Allan Kaprow. Art as Life*, Los Angeles 2008.

Pontzen, Rutger, *Nice! Over nieuw engagement in de hedendaagse kunst*, 2000.

Visser, Ad de, *De tweede helft. Beeldende kunst na 1945*, Nijmegen 2001³ (1998).

Zomer, Hiske, 'Tussen kunst en maatschappij. Engagement nu meer dan ooit over de grens', *doctoraalscriptie*, Utrecht 2006.

Zweifel, Stefan, Juri Steiner en Heinz Stahlhut (red.), *In Girum Imus Nocte et Consumimur Igni – The Situationist International (1957-1972)*, uitgave bij tent. Utrecht (Centraal Museum)/Basel (Museum Tinguely) 2006/2007.

Artikelen

Anton, Saul, 'A thousand words. Francis Alÿs talks about *When Faith Moves Mountains*', *Artforum* (2002) (zomer).

Drucker, Johanna, 'Collaboration without Object(s) in the Early Happenings', *Art Journal* 4 (1993).

Godfrey, Mark, 'Walking the Line', *Artforum* (2006) (mei).

Kaprow, Allan, 'Happenings in the New York Scene (1961)', in: *Essays on the Blurring of Art and Life*, Los Angeles/London 1993.

Kaprow, Allan, 'The Legacy of Jackson Pollock (1958)', in: *Essays on the Blurring of Art and Life*, Los Angeles/London 1993.

Kelley, Jeff, 'Reinventing His Past', *Art in America* 6 (1994).

Krauss, Rosalind, 'Life magazine asks its readers "Is he the greatest living painter in the United States?": the work of Jackson Pollock emerges as a symbol of advanced art', in: *Art Since 1900. Modernism, antimodernism, postmodernism*, London 2004.

Kwon, Miwon, 'Francis Alÿs', *Artforum* (2008) (februari).

Lütticken, Sven 'Iedereen geëngageerd', *Stedelijk Museum Bulletin* (2004) nr.1.

Lütticken, Sven 'Ontsnapping aan spektakelkunst', <<http://www.skor.nl/artefact-603-nl.html>>, zonder datum (10 maart 2009).

Pontzen, Rutger, 'Ballet van bewegende bontmutsen', *De Volkskrant* 19 juni 2008.

Rhijn, Lynne van, 'Francis Alÿs in München' *De Witte Raaf* 135 (2008) (september), <www.dewitteraaf.be> (achive: zoek: Francis Alÿs) (20 maart 2009).

Sachs, Hinrich, 'Re-doing', *Metropolis M* 6 (2006).

Samaras, Lucas, 'Matter of Facts', *Artforum* (2006) (zomer).

Websites

'Artangel', <http://www.artangel.org.uk/pages/past/past_frame_04.htm> (30 januari 2009).

'Allan Kaprow Kunst als leven – Art as Life', <<http://www.vanabbe.nl/press/persberichten/20061221-kaprow.htm>> (7 mei 2009).

'Mapping the City', <<http://www.stedelijk.nl/oc2/page.asp?pageid=1541&url=/detectflash.asp>> (5 april 2009).

'De Personen Encyclopedie', <<http://www.personencyclopedia.info/C/Cae/Cagejohnmiltonjr>> (24 augustus 2009).

'IDeA : Lexicon v/d Subversiteit', <<http://subversiviteit.wetpaint.com/page/situationisme>> (20 juli 2009).

Multimedia

Kurtz-Kretschmar, Ilene en Caroline Bourgeois, *Point of view: an anthology of the moving image. 1. El Gringo / Francis Alÿs (Interview met Hans Ulrich Obrist)*, dvdproductie, New York (Bick Productions en New York Museum of Contemporary Art) 2004.

Overige bronnen

Debat *Het engagement terug in de kunst?*, De Vrije Academie Werkplaats voor Beeldende Kunst, Den Haag 14 april 2009.