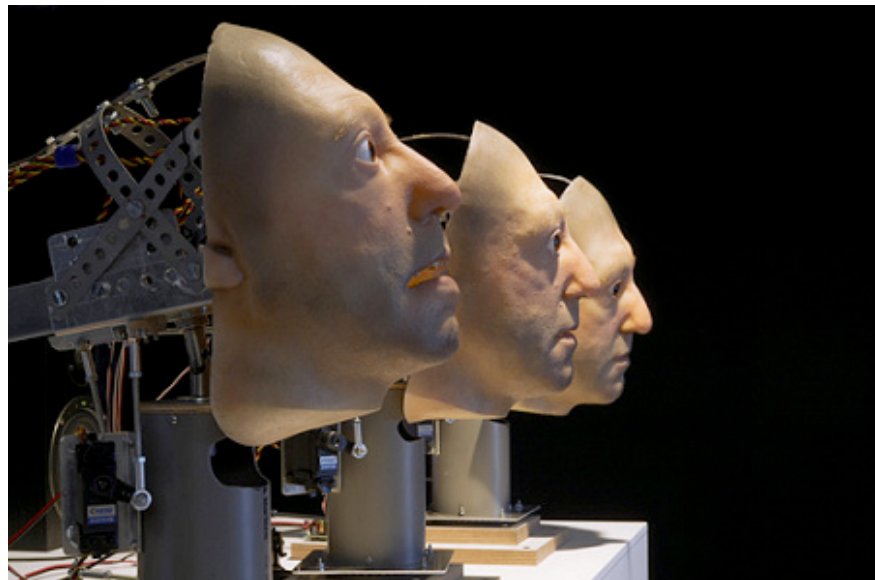


EEN SPECTACULAIRE ONTMOETING TUSSEN HEDEN EN VERLEDEN

Het beeld is dood, lang leve het beeld!



Guy Debord



Nathaniel Mellors, 'Giantbum', 2009. Lombard-Freid Projects, New York

OWGI: Moderne Kunst, BA-scriptie

**Docent:
Dr. Hestia Bavelaar**

**Student:
Ellen Augenbroe
0441708**

Inhoudsopgave

Inleiding

1. Guy Debord en de ontwikkeling van een Situationistische maatschappijkritiek.....	5
1.1. De Situationiste International, een avant-garde	
1.2. Debord en Hegel; de ontwikkeling van een sociale kritiek	
1.3. 'De Spektakelmaatschappij'	
2. Relationale Esthetiek.....	14
2.1. 'Relational Aesthetics' in de jaren '90	
2.2. Relationale Vorm	
2.3. 'Altermodern'	
2.4. Kritiek op een Relationale Esthetiek	
3. Het Situationisme in de huidige maatschappij.....	23
3.1. Modernisme en Postmodernisme	
3.2. De Rol van het Spektakel in een Relationale Esthetiek	
3.3. Het Spektakel in de huidige maatschappij	
Conclusie.....	27
Literatuur.....	29

Inleiding

Eind jaren '50 van de vorige eeuw ontstaat er in Frankrijk, vanuit de Lettriste International, een beweging die we later identificeren als de Situationiste International (voorts aangeduid met S.I.). Deze groep internationale, radicale kunstenaars, schrijvers en filosofen ontwikkelen zich in de jaren '60 tot een beweging wier maatschappijkritische inzichten vandaag de dag nog steeds relevant zijn. Met name de teksten van Guy Debord over de 'Spektakelmaatschappij' kunnen een zinvol theoretisch kader bieden voor het interpreteren van kunstuitingen in de loop van de jaren '90 en het daaropvolgende decennium. Een belangrijke bijdrage aan het discours omtrent de verschillende kunstvormen die zich ontwikkelen komt van de hand van Nicholas Bourriaud. In 1998 bundelt hij zijn essays ten aanzien van deze nieuwe tendensen in "Esthetique Relationelle", wat een belangrijke eerste aanzet is tot het waarderen en interpreteren van kunst in de jaren '90 (de Engelse vertaling volgt in 2002).

Door de Situationistische maatschappijkritiek van Debord te vergelijken met de Relational Aesthetics van Bourriaud hoop ik interessante inzichten op te doen betreffende de rol van kunst in de huidige maatschappij. Een dergelijk onderwerp raakt aan kernvragen in het huidige discours. Welke rol heeft kunst in onze maatschappij? Kan er sprake zijn van sociaal engagement of zouden we kunst juist moeten afschermen van de maatschappij en waken voor haar autonomie? Mondiale ontwikkelingen als internet, sociale media en globalisering zijn factoren die uiteraard een alteratie opleveren van de inrichting van de maatschappij, zoals Debord deze zag in de jaren '60. Maar wat zijn hiervan precies de consequenties, gezien vanuit de theorie van de 'Spektakelmaatschappij'? Ook grensvergagingen, van culturen, van de traditionele rol van kunst, het interdisciplinair werken en de veranderende rol van de kunstenaar zullen hierin naar voren komen.

Het eerste hoofdstuk zal zich richten op het verleden; De S.I. Echter, het is niet mijn bedoeling een totaalbeeld te schetsen van de S.I. als beweging of

kunststroming in de jaren '60. Het gaat hier om een beschrijving van bepaalde aspecten van de S.I., mits zij relevant zijn in relatie tot 'Relational Aesthetics' en de huidige maatschappij waarin wij leven. De nadruk zal liggen op de relatie tussen de tactieken van de S.I. als avant-gardebeweging, politiek en engagement. Een goede uiteenzetting van de situationistische theorie lijkt mij onontbeerlijk alvorens deze toe te passen op het heden. In het tweede hoofdstuk zal aandacht worden besteed aan verschillende teksten van Bourriaud, met name aan zijn 'Relational Aesthetics', maar ook zijn boek 'Postproduction' en de term "Altermodern" komen hier aan bod. Tevens zal ik enkele kritieken weergeven op de relationele theorie, zodat er een volledig beeld ontstaat van de discussies in het huidige kunsthistorisch discours. In het laatste hoofdstuk worden voorgaande hoofdstukken samengevoegd tot een situationistische benadering van de huidige maatschappij, gezien vanuit de relationele esthetiek. Het onderzoek zal worden afgesloten met een conclusie, waarin de belangrijkste inzichten kort en bondig worden samengevat.

1. Guy Debord en de ontwikkeling van een Situationistische cultuur –en maatschappijkritiek

1.1. De Situationiste International, een avant-garde

In Frankrijk ontstaat in de loop van de jaren '50 de Situationiste International. Door onenigheid binnen de Lettriste International splitsen enkelen zich af en vormen de S.I. Onder leiding van Guy Debord (1931-1994) ontwikkelen zij een radicale maatschappijkritiek. Naast Guy Debord zijn ook kunstenaars als Asger Jorn, Constant en Raoul Vaneigem belangrijke figuren binnen de beweging. Alleen met radicale ideeën was het mogelijk een verandering in het denken van mensen te bewerkstelligen en sociale ongelijkheid te doen verdwijnen. De groep deed geen concessies en ondermijnde iedere definitie uit angst geïncorporeerd te worden in het heersende, kapitalistische systeem en haar machtsstructuren.

De S.I. kan men beschouwen als laatste avantgarde, of neo- avantgarde beweging van de 20^e eeuw. Echter, door het ongrijpbare karakter en de radicaliteit van de beweging is deze avantgarde, in tegenstelling tot het surrealisme of het dadaïsme, nog steeds in ontwikkeling.¹ Er wordt vooral in de jaren '90 veel onderzoek gedaan naar de beweging en de geschriften van Guy Debord.

Voor een beter inzicht in de kunsthistorische relevantie van de S.I. zijn het Dadaïsme en het Surrealisme, als voorbeeld van historische avant-gardes, van groot belang geweest. Overeenkomstig zien zij kunst niet als aparte levenssfeer. Men wilde een vereniging van kunst en leven. Hierin zagen zij mogelijkheden voor het veranderen van de wereld die zij om zich heen zagen. Men wilde de heersende orde ondermijnen en was vooruitstrevend in het bieden van alternatieven voor het bestaande, dagelijkse leven. Kunst moest uit haar ivoren toren worden bevrijd. Dada gebruikte hierbij vaak shockerende tactieken. Avant-gardes kenmerken zich over het algemeen door een bepaalde felheid, revolutionaire gedachtes, toeval, experimenten (als middel om buiten het systeem te geraken, los van heersende conventies) en politieke motieven.²

¹ Lütticken, Sven. 2004

² Plant, Sadie. *'The Most Radical Gesture'*, 1992. p.45

Deze idealen klinken prijzenswaardig, maar uiteindelijk waren zowel Dada als het surrealisme gedoemd een plaats te vinden binnen de cultuur, die zij juist zo verachtten. Een juiste balans tussen het aannemen van een kritische houding ten opzichte van het systeem en gebruik maken van juist datzelfde systeem om betrokken te blijven bij de maatschappij was en is nog steeds moeilijk te vinden. Dit was precies het probleem van de dadaïsten. Uiteindelijk werden zij opgenomen binnen het culturele systeem en onderdeel van het kapitalisme.³ Voor de surrealisten ligt het iets anders. De slotsom is hetzelfde, maar de toegepaste tactiek is anders. Zij wilden het kritische werk van de dadaïsten voortzetten, maar nu van binnenuit, vanuit de eigen geest. Een verkennen van het onbewuste om de surreële wereld bewust te maken was het doel. De gedachtes over het onbewuste van Sigmund Freud waren hiervoor grote inspiratiebron. Deze onbewuste wereld zou een alternatief bieden voor de kapitalistische wereld, gekenmerkt door de logica van accumulatie van kapitaal. De surrealisten wilden de wereld baseren op verlangens, plezier en fantasie. Zodoende maakten zij gebruik van het automatisch schrijven, als methode deze onbewuste wereld bewust te maken. Zij poogden de bewuste wereld, de bestaande machtsstructuren, kritisch te benaderen vanuit de eigen, subjectieve geest. Maar die subjectiviteit werd een handicap. De surrealisten hadden vrijheid voor ogen, maar raakten opgesloten in de eigen geest. Zodoende had er slechts een transformatie van symbolen plaatsgevonden, geen bevrijding. Dit resulteerde in een demystificatie van de kunst en een herstel van de kloof tussen kunst en leven.⁴

De S.I. kenmerkt zich door een zeer theoretische, intellectuele en politieke stellingname. Geschriften van toen en latere publicaties over de gang van zaken in de beweging van de jaren '60 en '70 vertellen eenzelfde verhaal. Ontegenzeggelijk hebben zij veel geleerd van hun voorgangers. Dada stond voor een radicale opheffing van de kunst. De S.I. zag ook geen andere mogelijkheid dan opheffing van de kunst als aparte levenssfeer. In die zin hebben de dadaïsten

³ Plant, Sadie. 1992. pp.53-55

⁴ Plant, Sadie, 1992. p.62

een bijdrage geleverd aan een verandering van het concept kunst en cultuur.⁵ Kunst kon en mocht niet langer buiten de maatschappij staan. Er moest een einde komen aan de periode van commercieel aantrekkelijke avant-gardekunst. Een belangrijke bijdrage van de surrealisten aan de situationistische theorie is het erkennen van de soevereiniteit van verlangens en behoeften.⁶ Ook de S.I. ziet deze als superieur en als belangrijke bron voor het voorstellen van nieuwe, alternatieve levenswijze. De lessen uit het verleden waren getrokken, maar hoe zou de S.I. een alternatieve cultuur -en maatschappijkritiek ontwikkelen in de loop van de jaren '60?

1.2. Guy Debord, Hegel en Marx; de ontwikkeling van een sociale kritiek

Om een begrip te krijgen van de theorieën en ontwikkelingen binnen de S.I. is het van belang dieper in te gaan op de achterliggende filosofie, waarop deze ideeën gebaseerd zijn. Met name de dialectiek van Hegel en de filosofie van Karl Marx vormen de basis voor een actuele kritiek, zoals deze in de jaren '60 door Debord is ontwikkeld.

De dialectiek van Hegel ziet de geschiedenis als een proces waarin wij, als mens, steeds meer kennis vergaren en ons steeds zelfbewuster worden. Zodoende geraken wij op een hoger niveau van kennis en ontwikkelen we onszelf als mensheid. Dit gebeurt in de vorm van een these, een antithese, convergerend in een synthese. De synthese leidt op haar beurt weer tot een antithese, synthese en zo verder. Dit betekent dat ieder wereldbeeld gelijktijdig een tegenstelling oproept. In ieder begrip ligt dus het tegendeel (de antithese) opgesloten. Wij als mens kunnen door ons vermogen gelijktijdig tegenstellingen te denken ons bewustzijn op een hoger plan brengen en zo kennis vergaren over de wereld om ons heen. Het verloop van de geschiedenis ziet Hegel dan ook als een voortschrijdend, positief proces.⁷ Daarnaast is het van belang op te merken dat Hegel uitgaat van een idealistisch denken, waardoor hij de geestelijke wereld

⁵ Plant, Sadie, *'The Most Radical Gesture'*, 1992. P55

⁶ Plant, Sadie. *'The Most Radical Gesture'*, 1992. pp. 62

⁷ Sanders, Rene. *'Beweging Tegen de Schijn'*, 1987. p.92-97

hoger achtte dan de materialistische, tastbare wereld om hem heen. Dit in tegenstelling tot Marx. Hij zag hierin een gevaarlijke vorm van metafysica en vormde zijn filosofie liever rond de materiële, tastbare wereld. De kern van zijn filosofie is ontstaan vanuit een onvrede met de grote, sociale ongelijkheid ontstaan door de ontwikkeling van industrie en het kapitalistische systeem. Marx ziet een maatschappij onderverdeeld in producenten en consumenten, waarin het steeds groter wordende arbeidersproletariaat constant moet strijden om het naakte bestaan. Marx ziet deze strijd niet als gevolg van een aangeboren domheid of luiheid, maar als een zorgvuldig in stand gehouden vorm van uitbuiting. De producenten (bourgeoisie, de bovenlaag) zorgen ervoor dat deze klassen in stand worden gehouden. Waar Hegel stelt dat de geschiedenis een uiting is van geestelijke bewustzijnswording stelt Marx dat de geschiedenis een constante weerspiegeling is van de strijd tussen arm en rijk. Marx analyseert verschillende perioden in de geschiedenis en ziet dat deze strijd zich volgens een dialectisch proces ontvouwt en in iedere samenleving bestaat. Dit proces culmineert onvermijdelijk in de synthese van revolutie. De arbeidersklasse moet in opstand komen en de macht overnemen. Alleen zo kan een rechtvaardige samenleving zich ontwikkelen. Marx noemt dit de ware, socialistische samenleving, waarin iedereen gelijk is en het bezit eerlijk is verdeeld.⁸

Deze revolutionaire gedachtes uitten zich in de verschillende avant-gardes, zoals besproken in H.1.1. Iedereen kan en moet volgens Marx partij kiezen in de klassenstrijd. Omdat we kunnen voorspellen hoe de samenleving zich zal ontwikkelen moet men kiezen, voor onderdrukking of voor revolutie. De historische avant-gardes deden het laatste en kozen voor het engagement. Ook de S.I. kozen voor revolutie. Echter, aangezien de marxistische theorie stamt uit de 19^e eeuw incorporeren zij deze in hun eigen tijd en maatschappij, op een zogeheten situationistische manier. In de jaren '60 was zowel het politieke klimaat als de hele kunstpraktijk dusdanig verandert dat het niet langer mogelijk was het kunstwerk te gebruiken als wapen in de politieke arena. De kunst was dood. Debord was zelf geducht marxistisch theoreticus en zag dat theorie nu als

⁸ Sanders, Rene. *'Beweging Tegen de Schijn'*, 1987, pp.115-121

kritisch wapen moest dienen van de avantgarde.⁹ Vanaf de jaren '30 had de kunst haar revolutionaire kracht verloren. De negatie en destructie van kunst waren nu geaccepteerd als onderdeel van het moderne leven. Zodoende kon kunst geen kritische houding meer aannemen ten opzichte van de maatschappij. Kunst behoorde nu tot de bovenlaag en was onderdeel van het systeem. Deze onderverdeling is vergelijkbaar met de boven –en onderlaag van Marx en het in standhouden van maatschappelijke ongelijkheid. Bij kunststromingen als Pop Art of 'commodity-art', waarbij het kapitalisme juist omarmd wordt, zie je dit terug.¹⁰ Ook de zogeheten 'art boom' in de jaren '80 getuigt van deze ontwikkeling. Binnen de S.I. leidt dit tot onenigheid. Kunstenaars als Asger Jorn en Constant wilden niet zo ver gaan met de opheffing van de kunst. Zij bleven 'kunstwerken' maken, tot onvrede van Debord. Er wordt ook wel gesproken van een artistieke avantgarde en een revolutionaire of politieke avantgarde om deze splitsing binnen de S.I. aan te geven. Debord zocht naar een andere benadering van kunst, waarbij het object niet als handelswaar kon dienen. Kunst moest procesmatig te werk gaan, vluchtig zijn, bestaan in het moment, in tijd. Daarnaast moest het de toeschouwer activeren en bewust maken van de eigen situatie. Zodoende was het misschien mogelijk onszelf te produceren en te activeren in plaats van het leven passief te consumeren. Hierin zien we een Hegeliaanse dynamiek van these, antithese en de gewenste synthese terug. Debord zag mogelijkheden in het doen van voorstellen, later het creëren van situaties, waarin mensen geconfronteerd zouden worden met de eigen levensconditie, die hen zou bewegen tot actie (ook vergelijkbaar met het omslagpunt, de revolutie, van het arbeidersproletariaat). In historisch opzicht waren de jaren '50 en '60 in Europa jaren van opbouw. Na de WOII wilde iedereen zo snel mogelijk het leven weer oppakken. Iedereen wilde een bepaald niveau van welvaart bereiken en overstijgen, zoals men voor de oorlog al voor ogen had. Velen zagen hierin een einde van de klassenstrijd, zoals omschreven door Marx. Echter, Debord zag een teveel aan consumptiegoederen juist als uiting van die klassenstrijd. Waar

⁹ Knabb, Ken. *The Situationist International. An Anthology*. 2006. pp. 131-142

¹⁰ 'Omarming' van het kapitalisme complexer dan hier omschreven. Zeker bij kunstenaars als Warhol is deze 'omarming' niet eenduidig. Door velen wordt zijn kunst juist beschouwd als dubbelzinnig en anti-kapitalistisch.

voorheen vervreemding veroorzaakt werd door een tekort aan productiemiddelen, ging dat nu gepaard met een overvloed aan goederen.¹¹ Debord zag dat menselijke relaties vervangen werden door relaties met en tussen dingen. In de jaren '60 leek welvaart hoogtij te vieren, maar Debord waarschuwde voor de schijn van het spektakel. Het was een illusie te denken dat er fundamentele veranderingen hadden plaatsgevonden. De revolutie was verder weg dan ooit. De eeuwenoude superstructuren van macht waren nog steeds aanwezig. Ook al ging dit gepaard met een schijnbaar ongekend individualisme en welvaartsniveau.

1.3. 'De Spektakelmaatschappij'

In zijn boek 'La Société du Spectacle', uit 1967, zet Debord concreet zijn cultuur – en maatschappijkritiek uiteen. Uiteraard zijn er al voldoende discussies gevoerd binnen de S.I. alvorens de uitgave van dit boek, maar zoals de titel al verraaft wordt er nu voor het eerst een 'situationistische' theorie geformuleerd met bijbehorende terminologie en uitleg. De volgende begrippen vormen de kern van zijn theorie; 'Spektakelmaatschappij', 'Derive', 'Detournement' en 'Psychogeography'.

Het wezenlijke aspect van onze cultuur is dat het beheerst wordt door het spektakel. Het spektakel is een schouwspel, een theater, met het doel de toeschouwer te overweldigen en passief te maken, daar het eenrichtingsverkeer betreft. Hierdoor is het mogelijk de consumerende rol van de mens op te dringen en het kapitalistische systeem in stand te houden. Een grondiger bestudering van Hegels' Ästhetik doet Debord concluderen dat de dialectische beweging van de geschiedenis geleid heeft tot een maatschappij die spectaculair is, naar vorm en inhoud.¹² Elke kunstzinnige activiteit wordt opgenomen door het spektakel en

¹¹ Debord, Guy, 'La Société du Spectacle', 1967

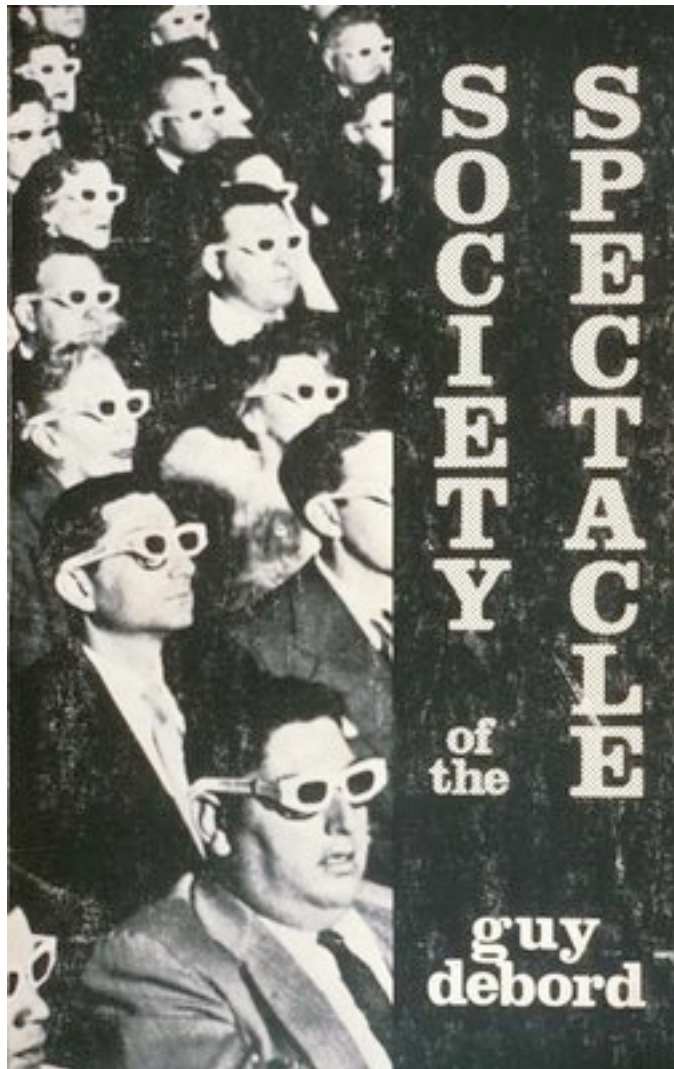
¹² Sanders, Rene. P.97; Hegel analyseert het begrip spektakel in relatie tot het theater. Ook het theater heeft een dialectische ontwikkeling doorgemaakt (van tragedie tot drama). Dit doet Debord concluderen dat het theater en maatschappelijk leven als gevolg van de economische ontwikkelingen één zijn geworden.

verliest haar kritisch potentieel. Het leven in de huidige maatschappij wordt beheerst door de voorstelling ervan. Met de formulering van 'het Spektakel' neemt Debord afstand van de utopie van het socialisme. Zowel in socialistische als kapitalistische landen regeert 'het Spektakel'. Zelfs het begrip revolutie is een goedkope reclameslogan geworden, uitermate geschikt voor consumptie.

De Situationisten strijden tegen de vervreemding, de verveling en de passieve houding van de moderne mens. Hiervoor hebben zij een aantal tactieken ontwikkeld die dit gedrag pogen te veranderen en de mensen wakker te schudden uit hun consumerende slaaptoestand. Door bewuste verdraaiing (ned. vert. 'derive', 'detournement') is er een direct verband tussen objecten, de wereld, en de eigen psychische realiteit. Door deze verdraaiing worden verhoudingen verstoord. Het gevolg is een historische correctie om mythen te ontmaskeren. Deze correctie heeft een directe invloed op de psychische structuur en kan zodanig als middel dienen voor het verstoren van de relationele verbanden met het object. Deze verstoring (onthechting, loskoppelen van concept en object) kan en zou moeten leiden tot opnieuw een verkenning van de wereld en het maatschappelijk leven.¹³ Belangrijk hierbij is dat de doelvervreemding zelf niet in herhaling valt, omdat zij dan zal vervallen in een kunstgreep. Door bijvoorbeeld de analyse van film, media en reclame worden hun inzichten verscherpt. Met name film wordt door Debord als leermiddel bij uitstek gezien. Door montage en regie heeft men vergaande controle over manipulatie van het beeld, volgens de bewuste verdraaiing. Zelf regisseert Debord ook een aantal films.¹⁴ 'Psychogeography' is een term gebruikt voor de bewuste verdraaiing, gerelateerd aan de geografische context. Door te dwalen in de stad zou men ook in deze context nieuw leven kunnen ontdekken. Men zou spontaan nieuwe mogelijkheden ontdekken voor de invulling en het gebruik van de ruimtelijke omgeving.

¹³ Sanders, Rene. *Beweging Tegen de Schijn*, 1987, pp.107-110

¹⁴ Zes films tussen 1952 en 1978. O.a. *'La Société du Spectacle'* [*The Society of the Spectacle*], Frankrijk.



Uitgave van 'La Societe du Spectacle'

Het Spektakel is op een dusdanig niveau geraakt dat beeld en realiteit inwisselbaar zijn geworden. Omdat zelfs de mens als consumptieartikel is gespectaculariseerd en de verdinglijking bijna totaal is geworden zien de Situationisten het als hun taak dit tegen te gaan. Het is nu hun taak het verzet tegen het Spektakel te mobiliseren. In deze zin zijn de Situationisten romantisch en in de lijn van historische artistieke avant-gardes. De mens moet zich niet ontwikkelen als werk, men moet vrij zijn, creatief. Vanuit de klassieke, romantische opvatting gaat creatie niet samen met het economische, kapitalistische principe van werk.¹⁵

¹⁵ Sanders, Rene. *'Beweging Tegen de Schijn'*, 1987. p. 110

Door de totaliteit van het begrip Spektakelmaatschappij is het niet meer mogelijk door negatie het tegendeel te verduidelijken en zodoende een alternatief te bieden. Alles dreigt spectaculair te worden, ook het verzet ertegen. In de loop van de jaren '70 verandert hoop in wanhoop en heft de beweging zichzelf uiteindelijk op. Het lijkt alsof de mens is opgehouden te bestaan. Al wat over blijft is de voorstelling. Door de uniforme wijze van zien en de totale heerschappij van beeld en voorstelling is de kritiek omgebracht. In het postmodernisme vind deze gedachte verder doorgang. Denk aan de simulacra van Baudrillard, waarin de wereld een illusie is en beheerst wordt door de voorstelling.¹⁶ We consumeren tekens, voorstellingen die los staan van de realiteit. Alleen het gegeven dat 'wij', als mens, nog steeds zien, lijkt een zekerheid te geven voor ons bestaan in de werkelijkheid.

¹⁶ Baudrillard, Jean. *Simulacres et Simulation*, Parijs 1981

2. Relationale Esthetiek

2.1. De jaren '90

Veel 'postmoderne' kunstenaars maken in de loop van de jaren '90 een ontwikkeling door die zich kenmerkt door een nieuwe betrokkenheid bij kwesties en problemen met een duidelijk collectief, universeel karakter. Mede door de globalisering en de verkleining van de wereld door o.a. het internet lijken we weer een verbondenheid met elkaar te willen voelen. Kwesties als armoede en economische uitbuiting worden weer belangrijk. Het engagement lijkt terug te zijn.¹⁷

In het voorwoord van zijn bundel 'Relational Aesthetics' beschrijft Bourriaud zijn onvrede met het kunsthistorische discours. Critici blijken niet in staat zich weloverwogen uit te drukken over de hedendaagse kunstpraktijk. Men verschuilt zich achter het verleden bij gebrek aan nieuwe ideeën of men weet überhaupt niet welke vragen te stellen.¹⁸ Kunstcritici zijn altijd in conflict met het 'juist' interpreteren van de eigen tijd, daar zij zelf ook product zijn van die tijd. Echter, men moet dit blijven proberen door complexe problemen en vragen omtrent kunst te herschikken op dusdanige manier dat zij in de huidige maatschappij een nieuwe betekenis krijgen.

Vertrekpunt van Bourriaud voor zijn relationele esthetiek is een herdefiniëring van het kunstwerk zelf. We moeten kunst niet langer definiëren als kunstobject, maar als relationeel object. Met zijn terminologie refereert Bourriaud naar kunst waarin men de menselijke interactie en sociale context als theoretisch uitgangspunt neemt (het aangaan en creëren van relaties). Men zou kunst kunnen beschouwen als een uitnodiging een wereld te delen. Volgens Bourriaud heeft elk kunstwerk relationele aspecten, omdat het aanstuurt op interactie.¹⁹ Hieruit volgt dat het publiek een belangrijke rol speelt bij de totstandkoming van het werk. Men zou de kunstenaar kunnen zien als regisseur van het project en het publiek als de acteurs. Echter, het script ontbreekt. Het 'werk' is procesmatig

¹⁷ Boomkens, 2003. pp.11-17

¹⁸ Bourriaud, Nicholas, *'Relational Aesthetics'*, 1998, p. 7

¹⁹ Bourriaud, Nicholas, *'Relational Aesthetics'*, 1998, p.13

en 'open-ended'. Men kan de gedeelde kunstbeleving beschouwen als het samen streven naar een betere wereld. De microtopie waarin men deelt is concreet en heeft plaats in de tegenwoordige tijd. Waar men vroeger voorstellen deed voor een universeel Utopia, zo doet men dat nu op microniveau ('microtopie'), in het hier en nu.

Een belangrijke tentoonstelling voor deze relationele kunstvorm was *Touch: Relational Art From The 1990s To Now* (2002) in het San Francisco Art Institute. Hier kon men onder andere het werk 'The Dreamkeeper' van Alicia Framis 'belevén'. Dit werk bestond uit logeerpartijen bij mensen thuis om vervolgens, als zij de slaap gevat hadden, hun dromen te vangen. Hieruit blijkt duidelijk een behoefte van Framis aan het herstellen en genereren van menselijke relaties in een wereld die gekenmerkt wordt door individualisme. Andere kunstenaars, zoals Felix Gonzalez-Torres en Rirkrit Tiravanija, zijn ook belangrijke voorbeelden voor Bourriaud. Gonzalez-Torres benadert de rol van het publiek op een andere manier dan Framis. Zijn werk is interactief, maar bevindt zich vaak in een institutionele context. Hij laat bijvoorbeeld mensen snoepjes meenemen uit het museum, als onderdeel van zijn werk. Een van de belangrijkste figuren van de relationele esthetiek is Rirkrit Tiravanija. Zijn zgn. 'etentjes' zijn wereldberoemd. Tijdens een performance bereidt hij een Thaise maaltijd voor het publiek. Alle gesprekken en interacties die ontstaan zijn onderdeel van het werk. Zelf blijft hij, buiten het koken om, vrijwel onzichtbaar. De overblijfselen van het diner (tafel met spullen, de ongewassen kommen, het bestek etc.) worden als installatie tentoongesteld. Andere kunstenaars die gerelateerd zijn aan de 'relationele kunst' zijn Pierre Huyghe, Gabriel Orozco, Carsten Höller, Christine Hill, Vanessa Beecroft, Jorge Pardo en Maurizio Cattelan.²⁰ Een Nederlands voorbeeld van relationele esthetiek zou men kunnen vinden in Jeanne Heeswijk. Zij organiseert ontmoetingen vanuit het geloof zodoende een betere wereld te bewerkstelligen. Ook bij haar is het tastbare kunstwerk als object zo goed als verdwenen.

²⁰ Bourriaud, Nicholas, *Relational Aesthetics*, 1998, pp. 30-35.



Felix Gonzales-Torres, *Untitled (Portrait of Ross in L.A.)*, 1991



Rirkrit Tiravanija, *Pad Thai*, galleries and museums around the world, 1990-2007.

2.2. Relationele Vorm

Het eerste hoofdstuk van 'Relational Aesthetics' heet 'Relational Form'. Voor een legitimering van een relationele esthetiek van kunst is het van belang dit grondiger uiteen te zetten.

Bourriaud schetst een ontwikkeling in de twintigste eeuw, vanuit het Verlichtingsdenken, waarin twee visies op de wereld met elkaar strijden voor de overwinning. Enerzijds een visie gekenmerkt door rationalistisch denken, anderzijds een denken gebaseerd op het onbewuste en bevrijding door juist irrationele denkpaden te bewandelen. Ook de besproken avant-gardes (surrealisme, Dada en de S.I.) bevinden zich in deze traditie. Beide visies komen voort uit een onvrede met de heersende autoriteit en de totalitaire staatsvorm, waarin de natuurlijke, menselijke relaties worden onderdrukt en gereguleerd. Moderniteit wordt in dit kader gezien als het streven (door rationeel denken of irrationeel denken) de maatschappij waarin men leeft ten goede te veranderen. Uiteraard gebeurt dit op een manier die ingaat tegen de heersende norm en conventies. Bourriaud ziet deze vorm van moderniteit terug in hedendaagse kunst. De moderniteit die hij signaleert is alleen niet de historische, teleologische versie ervan.²¹ Voorheen liep de avantgarde voor de troepen uit, nu bevinden zij zich onder de troepen. Kunst dient niet langer als imaginair, utopisch streven naar een perfecte toekomst. Nee, kunst dient een voorstel te doen voor een beter leven in het hier en nu. Kunst moet ons leren hoe wij beter kunnen leven in de wereld om ons heen. De sociale en culturele voorwaarden van onze huidige maatschappij zijn dusdanig verandert dat het toepassen van historische modellen simpelweg niet meer adequaat is. De relationele esthetiek confronteert ons met een radicale verandering van esthetische, culturele en politieke implicaties van moderne kunst, zoals deze vanuit historisch oogpunt zijn geïntroduceerd. Door urbanisatie, enorme bevolkingsgroei en de verandering van productie- naar consumptiemaatschappij na de WOII is de kunstpraktijk zich gaan vormen onder invloed van deze ontwikkelingen. Vanuit deze nieuwe, stedelijke en ruimtelijke voorwaarden ontstaat een kunstvorm die de

²¹ Bourriaud, Nicholas. *'Relational Aesthetics'*, 1998. pp. 13

ontmoeting, de beleving, de intersubjectiviteit en het (gedwongen) samenzijn als thema neemt. De hedendaagse kunstvorm gaat haar materiële vorm te buiten. Het kunstwerk is dynamisch en instabiel. Door samen te werken worden voorstellen gedaan een wereld te delen en samen betekenis te genereren. Vorm is afhankelijk van de manier waarop wij ertegenaan kijken. De essentie van de kunstvorm is intersubjectiviteit. Een kunstwerk bestaat pas echt, als het menselijke relaties produceert. De vorm resulteert uit de uitwisseling van relaties tussen kunstenaar, kunstwerk en toeschouwer. Pas dan krijgt het werk betekenis. In dit opzicht onthult de relationele esthetiek ook een democratisch karakter. Men wil gelijkschakeling van sociale omstandigheden en een zo democratisch mogelijke kunstproductie. Ook als kunstenaar moet men proberen democratisch te werk gaan. De rol van publiek en kunstenaar evenals onderlinge samenwerkingsverbanden (tussen kunstenaars, curatoren, musea etc.) moet ethisch verantwoord zijn en zich op een democratische manier voltrekken.

Een andere legitimatie voor de relationele kunstvorm is dat zij als protest kan dienen tegen de huidige consumptiemaatschappij, zonder hier zelf aan ten prooi te vallen.²² Zij kan zij ons informeren over de oneerlijke, economische verhoudingen in de wereld waarin wij leven en mensen bewust maken van hun eigen, sociale conditie. De relationele vorm is immers 'open-ended', nimmer af. Er is geen eindproduct wat men kan 'marketen', 'branden' of anderszins kan incorporeren in het kapitalistische systeem. Het werk is in flux, altijd open voor discussie.

Tot slot de relatie tussen kunst en het alledaagse in een relationele esthetiek. De kunstenaar opereert vanuit de doelstelling nieuwe, intermenselijke relaties te ontdekken en te genereren. We kunnen deze non-objectieve kunstvorm zien als communicatie. Zowel in de ontmoeting met het publiek als in de manier waarop communicatie, als fenomeen, onderdeel is van het subject. Er wordt een poging gedaan een essentie te ontdekken in de manier waarop wij dagelijks met elkaar en met de wereld om ons heen communiceren. In het werk wordt dit

²² Er wordt wel 'relationeel' werk verkocht, maar in zeer beperkte aantallen

gereflecteerd en aan ons gepresenteerd.²³

2.3. 'Altermodern'

In 2002 introduceert Bourriaud een nieuwe term; 'Postproduction'. Hij typeert dit als het zusje van 'Relational Aesthetics'. Een belangrijk accent wordt nu verschoven van de interactieve, sociale, relaties die worden aangegaan in het werk naar de invloed van het informatietijdperk op de kunstpraktijk. Overkoepelend hebben beide begrippen de veranderende mentaliteit ten aanzien van het maken en verspreiden van kunst. Internet, en later sociale media als Facebook en YouTube, zijn van onmiskenbare invloed op de productie en distributie van kunst. Het is een informatiegerelateerde kunstpraktijk die op andere, bestaande kunst is gebaseerd. Dit doet wellicht denken aan de 'appropriation art' uit de jaren '80, in het postmodernisme. Echter, dit proces is door de komst van internet in de jaren '90 in een stroomversnelling geraakt en lijkt onomkeerbaar. Bourriaud probeert een nieuw paradigma te ontwikkelen met zijn theorie van 'Postproduction', waarin deze nieuwe ontwikkelingen worden geïncorporeerd. Zoals besproken in H.2.2. is het modernistische model voor het beoordelen en interpreteren van kunst in de jaren '90 al niet meer toereikend. De toe-eigening van objecten, beelden of tekens moet men niet langer als kritisch gereedschap an sich zien. Hedendaagse kunst gaat over het creëren van een nieuwe, alternatieve realiteit door middel van de toe-eigening van bestaande beelden en culturen. Het gaat om het herformuleren van een bestaande realiteit. De kunstenaar kan kiezen uit het materiaal van de wereld. Deze kloof tussen traditionele noties van 'het moderne' en de realiteit van de hedendaagse kunstpraktijk vraagt om een nieuwe benadering. Het proces kan men immers niet meer stoppen en ontwikkeld zich in een voortdurend proces van productie en consumptie, creatie en kopie, readymade en origineel.²⁴

Bourriaud bouwt in de eerste jaren van het afgelopen decennium voort op zijn ideeën van relationele esthetiek en 'Postproduction'. In 2006 schrijft hij 'The

²³ Bourriaud, Nicholas, *'Relational Aesthetics'*, 1998. pp. 20-21

²⁴ Bourriaud, *Postproduction*, 2002

Radicant' en in 2009 introduceert hij, naar aanleiding van de Tate Triennial in Londen, de term 'Altermodern'. Omdat de laatste term de volwassen versie is van de eerste zal ik 'the Radicant' hier verder buiten beschouwing laten en mij concentreren op 'Altermodern'.

In een interview legt Bourriaud uit dat 'Altermodern' gaat over een herijking van het moderne.²⁵ De intentie is het vinden van een specifieke moderniteit, passend bij de huidige context waarin wij leven. Met name de globalisering en de hieruit voortvloeiende politieke, economische en culturele implicaties zijn van belang. We moeten niet langer uitgaan van een oppositie tussen het lokale en het globale of het globale en het traditionele. Nee, we moeten altermodern zijn en onze nieuwe culturele status omarmen. Dit betekent dat we zoekende zijn, niet meer vanzelfsprekend geworteld in onze eigen identiteit, bepaald vanuit de cultuur waarin we leven. De nieuwe moderniteit bestaat in een ambivalente houding tegenover nostalgie en identiteit, omdat deze waarden niet meer corresponderen met de hedendaagse realiteit. Kunstenaars gedragen zich als nomaden, buitenstaanders, die reizen binnen de vaste, globale structuur van culturen en identiteiten. Zij selecteren, decontextualiseren en creëren nieuwe identiteiten, waardoor zij bestaande identiteiten bevragen. Daarnaast wordt de realiteit als concept bevraagd. Immers, door de confrontatie met collage en alternatieve realiteiten zouden we kunnen concluderen dat ook de realiteit, buiten de kunstpraktijk, een representatie is van keuzes en geen resultaat van een natuurlijk proces.

2.4. Kritiek op een Relationele Esthetiek

De relationele theorie van Bourriaud is met veel scepsis ontvangen. Vooral vanuit Amerika hebben verschillende critici fel gereageerd, waaronder Claire Bishop en Hal Foster. Bishop ziet de relationele theorie als formalistische benadering van kunst. De context wordt niet bevraagd en men vervalt in ethische oordelen, waardoor men niet langer kritisch kan kijken naar kunst als kunst. Zij pleit voor het bewaken van de autonomie en het vinden van alternatieve

²⁵ Interview met Bartholomew Ryan op 17-3-2009, *Art in America*

criteria.²⁶ Daarnaast ziet zij ook een moeilijkheden in de geclaimde 'sociale interactie'. Wat is dit precies en hoe meten we dit? Welke relaties worden er geproduceerd en voor wie? Zij is erg sceptisch tegenover het gezamenlijk produceren van betekenis en de 'open-endedness' van het non-object. Kunnen we tenslotte niet ieder kunstwerk lezen als een sociale interactie? Zij verwijt Bourriaud een gebrek aan historisch besef en traditie met betrekking tot sociale kunst.²⁷

Foster noemt de relationele kunst 'postkritisch'. Het praten en ontmoeten als kunst vervalt al snel in naïviteit, wanneer dit verworden is tot doel op zich. Ook de claim van gelijkheid en 'democratisch' lijkt problematisch. Bourriaud trekt een analogie die in werkelijkheid niet houdbaar is. Het open einde in een kunstwerk garandeert geen gelijkheid en open maatschappij.²⁸ Ook bij Foster zien we een weerwil de grenserving van kunst te accepteren. Wat is nog het verschil tussen kunst en een praatje in het cafe, of op straat? Zowel Foster als Bishop ziet hierin een verlies voor de kunst, waardoor het hele concept an sich op losse schroeven komt te staan en een kritisch oordeel vrijwel onmogelijk wordt. Zonder passende criteria loopt men het risico te vervallen in een subjectief relativisme, waarin men niet verder komt dan het leuk of niet leuk vinden. Ook de Nederlandse kunstcriticus Anna Tilroe vindt de relationele kunst niet méér dan leuk. Volgens haar is het een voorbeeld van kunst die zich nog nauwelijks onderscheidt van entertainment.²⁹ Echter, zij signaleert het probleem zonder een alternatief te bieden. Tot slot nog enkele punten van kritiek, geformuleerd door Ursula Nistrup. Zij vraagt zich af wat het kunstwerk is als het geen object is en hoe krijgen we toegang tot dit non-object? De veronderstelde relatie tussen een representatie van realiteit, sociale omgangsvormen en het non-objectieve kunstwerk is moeilijk te verdedigen. Daarnaast vindt zij de claim van objectiviteit naïef. De werken krijgen immers vorm door een vooraf bepaalde structuur aan het adres van een bepaald publiek. Zowel voor

²⁶ Bishop, Claire, *The Social Turn*, 2006

²⁷ Bishop, Claire, *Antagonism and Relational Aesthetics*, 2004

²⁸ Foster, Hal, *Chat Rooms*, 2004. In: *Participation*, ed. Bishop, Claire. pp.190-195

²⁹ Tilroe, Anna, *De Ja-Sprong*, 2003, p. 134

kunstenaar als publiek bestaan er bepaalde metastructuren, die vooraf een begrip en betekenis van het kunstwerk accommoderen. Een kritisch weerwoord is onmogelijk als we niet delen in deze structuren.³⁰

³⁰ Nistrup, Ursula. 2004

H.3. Het Situationisme in de Huidige Maatschappij

3.1. Modernisme en Postmodernisme

Voor het vergelijken en interpreteren van de S.I. uit de jaren '60 en Relational Aesthetics van de jaren '90 tot nu is het van belang de kunsthistorische context nader te onderzoeken. De S.I. ontstaat na het Modernisme en 'Relational Aesthetics' na het Postmodernisme. In het Postmodernisme worden een aantal noties omtrent kunst ontworteld en lijkt de historische ontwikkeling ten einde. Het Postmodernisme kenmerkt zich door het einde van de grote verhalen.³¹ Eén waarheid, zoals in het Modernisme, wordt vervangen door een geloof in het bestaan van meerdere waarheden naast elkaar. Bourriaud spreekt over een andere opvatting van het begrip moderniteit.³² Het utopische denken is in de postmoderne maatschappij niet meer houdbaar. Zowel in de productie, consumptie en kritische benadering bedienen we ons van een heteronome denkwijze. Kunst wordt interdisciplinair (zowel in productie als kritische benadering), de kunstenaar moet zich meer bedienen van de economie en zich manifesteren als ondernemer. De beleving van kunst voltrekt zich niet langer in de contemplatieve, individuele sfeer en het concept van wat Kunst is komt wederom op losse schroeven te staan. Uiteraard gaan deze ontwikkelingen hand in hand met de economische ontwikkelingen, die de mogelijkheden vormen voor een dergelijke maatschappij. Het voert te ver in dit paper in te gaan op de invloed van het Postmodernisme op onze conceptie van kunst in de huidige maatschappij.

3.2. De Rol van het Spektakel in een Relationele Esthetiek

Wat men voorheen zag als een avantgarde kunstpraktijk, ontwikkeld op een basis van modern rationalisme, is nu, onder invloed van een andere ideologische

³¹ Lyotard, Francois, *'Het Postmoderne Weten'*, Kampen. 1987

³² zie H.2.2

denkwijze, hervormd. Door andere politieke, filosofische, culturele en sociale condities zijn de antwoorden veranderd, maar de vragen hetzelfde.³³

Een belangrijk punt in de relatie tussen de S.I. en Relational Aesthetics is de rol van de toeschouwer en het sociale engagement. In welk opzicht verschillen zij met betrekking tot participatie? Zowel de S.I. als de 'relationele' kunstenaars hechten veel waarde aan het activeren van de toeschouwer. Beide stromingen berusten op een geloof in causaliteit tussen de beleving van een kunstwerk en het individuele en collectieve bewustzijn. Ook gaan beide uit van een relatie tussen opheffing van auteurschap en democratie. Door gezamenlijke productie of het opheffen van de autoritaire status van de kunstenaar zal het kunstwerk democratischer zijn. Een derde overeenkomst gaat uit van de behoefte aan het herstel van de sociale banden en gezamenlijke productie van betekenis. Deze sociale banden zijn door het kapitalisme vernietigd.³⁴

De constructie van situaties, zoals omschreven door Debord, waarin niet alleen contemplatie vereist wordt, maar juist de bemiddeling en gezamenlijke productie van betekenis, blijft een belangrijke referentie voor de hedendaagse kunstpraktijk. Zeker in relatie tot een antikapitalistische houding is dit van belang. Zowel de S.I. als de relationele esthetiek probeert de kunstmarkt te ondermijnen en niet tot 'commodity' gereduceerd te worden. Ook Bourriaud citeert Debord op dit punt regelmatig. Echter, Bourriaud ziet geen oplossing in de opheffing van de kunst, maar juist door in het presenteren als concreet voorbeeld, in het hier en nu. Het geloof in de opheffing van de kunst is verloren gegaan in het Postmodernisme. Men ziet eerder een oneindige herhaling van hetzelfde spel, gespeeld in een andere context en met andere spelers. De essentie van de mensheid is het 'trans-individualisme'. Iedereen is met elkaar verbonden door verschillende sociale constructies, die historisch zijn bepaald en gevormd. Er is geen ontkomen aan. Met het veranderen van deze sociale constructies verandert niet het spel, alleen de spelregels. In dit licht bezien behoren ook de situaties van de S.I. tot dit spel, ook al werd het artistieke karakter door Debord

³³ Bourriaud, Nicholas. *'Relational Aesthetics'*, 1998. p. 18-19

³⁴ Bishop, Claire (ed.), *'Participation'*, 2006. pp. 10-16

ontkend. Hij zag immers een revolutie in het dagelijks leven, die de kunst zou overstijgen.

Een laatste punt wat ik hier naar voren zou willen brengen betreft de theoretici binnen de S.I. en de relationele esthetiek. Guy Debord was leider van een kunstbeweging in de jaren '60, in Frankrijk. Eigenaardig is echter dat hij zich nooit afvraagt wat de implicaties zijn voor de maatschappij van zijn radicale theorieën. Hij is een idealist en hedonist en begon de dag steevast met een borrel. Debord voelde zich dus helemaal niet zo verbonden met de strijd van de arbeiders en gebruikte de filosofie van Hegel en Marx voor de vervolmaking van zijn eigen radicale theorie, om er vervolgens niets mee te doen. De meeste verwijzingen naar het gedachtegoed van de S.I. zijn gebaseerd op de ideeën uit de vroegste periode. Met name de situaties, de bewuste verdraaiing, sampling en architectuurkritiek ('psychogeography') worden nog steeds veelvuldig gebruikt. Punt wat Rene Sanders hier wil maken is dat we voorzichtig moeten zijn met het claimen van waarheid in verschillende interpretaties van de S.I.³⁵

Nicholas Bourriaud vervult een hele andere rol. Hij is kunstcriticus en curator. Hij probeert nieuwe verbanden te leggen in de hedendaagse kunstpraktijk, door lessen uit het verleden te trekken. Misschien probeert hij zelfs zijn visie te promoten. Hem wordt regelmatig verweten zijn concept van relationele esthetiek op te dringen zonder duidelijke verbanden tussen kunstenaars en hun werk te leggen. Het blijft enigszins speculatief van karakter. Ook identificeren lang niet alle kunstenaars zich met Bourriaud, wat in scherp contrast staat met het revolutionaire en collectieve karakter in de kunstbewegingen van de jaren '60. Waar vroeger de theorie voortkwam uit een beweging en de kunst zelf, zo wordt die tegenwoordig van buitenaf en achteraf geprojecteerd. Bourriaud, zelf Fransman, zal toch enige verbondenheid voelen met Guy Debord en eerder een legitimatie van zijn theorie zoeken in een van zijn voorgangers. Echter, deze legitimatie berust op valse gronden. Dit gebeurt veelal vanuit één individu, de curator of kunstcriticus, vanuit een subjectief perspectief. We kunnen ons

³⁵ "Situationisme bestaat niet", een gesprek met Rene Sanders, 1999

afvragen of deze positie binnen de kunstwereld wenselijk is en recht doet aan de hedendaagse kunst.

3.3. Het Spektakel in de huidige maatschappij

Zoals eerder besproken signaleert Bourriaud een hernieuwde moderniteit in de huidige maatschappij. Deze altermoderniteit demarceert een nieuwe fase van 'het Spektakel'. Door de constante zoektocht naar identiteit en het bevragen van de realiteit kan men op nieuwe manieren toegang krijgen tot de bedrieglijke natuur van 'het Spektakel'. Doordat de mogelijkheden voor het exploreren van deze concepten, onder invloed van internet en globalisering, dusdanig zijn gegroeid is het nu mogelijk met nieuwe wapenen de strijd tegen het Spektakel op te nemen.³⁶ Bourriaud is in dit opzicht hoopvol gestemd en ziet zelfs scheurvorming in de macht van 'het Spektakel', omdat wij ons kritisch opstellen ten aanzien van het concept realiteit. Ik zelf blijf sceptisch aangezien 'het Spektakel' allesomvattend is en ook haar eigen ondergang in scene kan zetten.

Naast deze altermoderniteit ziet Bourriaud de 'Spektakelmaatschappij' veranderen in een 'Maatschappij van Extra's'. Dit is een maatschappij, gekenmerkt door minimale inspanning (in tegenstelling tot een totale, passieve houding), gedictieerd door 'het Spektakel'. Ons wordt de illusie van vrijheid en keuze geboden door middel van dingen als interactiviteit, videospellen, internet, reality-shows en zo verder. Echter, deze 'vrijheden' worden nog steeds opgelegd en hebben een fictief karakter.³⁷

³⁶ zie H.2.3

³⁷ Bourriaud, Nicholas. *'Relational Aesthetics'*, 1998. p. 26

Conclusie

Door het einde van de Grote Verhalen en de lineaire en teleologische benadering van geschiedenis komt er een ingrijpende verandering in het denken tot stand, in het Postmodernisme. Het Modernistische ideaal van een natuurlijke, evolutionaire ontwikkeling en een utopisch streven naar de ideale wereld is niet meer houdbaar. Deze omslag in denken signaleert ook het einde van de historische, traditionele avantgarde bewegingen. Samen met de vergaande industrialisatie, de urbanisatie en de accumulatie van kapitaal resulteert dit in een maatschappij die wordt beheerst door 'het Spektakel'. Guy Debord omschrijft dit in zijn 'La Societe du Spectacle' als een maatschappij waarin beeld en realiteit inwisselbaar zijn geworden. Zelfs de mens is als consumptieartikel gespectaculariseerd en de verdinglijking is totaal. De S.I. ziet het als hun taak dit proces tegen te gaan. Als historische avantgarde hebben zij eigenschappen van Dada en surrealisme overgenomen om dit doel te bewerkstelligen. Met name de soevereiniteit van het toeval, verlangens en behoeften vinden we terug in het situationisme. Echter, kenmerkend voor de S.I. is de radicaliteit van de beweging. Door opheffing van de kunst hopen zij maatschappelijke verandering teweeg te brengen. Nicholas Bourriaud neemt op zijn beurt verschillende eigenschappen van de S.I. over. Beide stromingen berusten op een geloof in causaliteit tussen de beleving van een kunstwerk en het individuele en collectieve bewustzijn. Ook gaan beide uit van een relatie tussen opheffing van auteurschap en democratie. Door gezamenlijke productie of het opheffen van de autoritaire status van de kunstenaar zal het kunstwerk democratischer zijn. Een derde overeenkomst gaat uit van de behoefte aan het herstel van de sociale banden en gezamenlijke productie van betekenis. Deze sociale banden zijn door het kapitalisme vernietigd. Veel doelstellingen komen overeen, maar de huidige maatschappij vraagt om andere overwegingen en benaderingen.

Overkoepelend zouden we kunnen zeggen dat begin jaren '90 het postmodernisme op z'n einde loopt. Het engagement is terug en Bourriaud springt met zijn relationele theorie in dit theoretisch vacuüm. In de jaren '90 richt Bourriaud zich vooral op het gezamenlijk produceren van betekenis en de sociale relaties die worden aangegaan in de hedendaagse kunst. Later verschuift het accent met zijn 'Postproduction' naar de invloed van het internet en de globalisering op de kunstpraktijk. Hij signaleert een informatiegerelateerde kunstpraktijk. Hierin zien we duidelijk een veranderde houding ten op zichte van het maken en verspreiden van kunst alsook ten opzichte van de kunstenaar.

De laatste ontwikkeling uit zich in de term 'Altermodern'. Bourriaud refereert hier aan een maatschappij die zich kenmerkt door een globale, internationale zoektocht naar identiteit. We zijn allen ontworteld en hebben de wereld als inspiratiebron tot onze beschikking om deze identiteit opnieuw vorm te geven. De kunstenaar ontpopt zich als nomade, zonder vaste grond onder de voeten, altijd op zoek naar een nieuwe vormgeving van identiteit. Ook het begrip realiteit komt hiermee onder druk te staan, aangezien er een onophoudelijk aanbod is van nieuwe, alternatieve identiteiten. Bourriaud ziet in dit laatste aspect mogelijkheden voor ontmaskering van 'het Spektakel'. Misschien is dit een moderne manier voor het activeren van het bewustzijn van de toeschouwer resulterend in opheffing van sociale en maatschappelijke ongelijkheid.

In de huidige maatschappij bevinden we ons enerzijds in een staat van vrijheid, in onze zoektocht naar identiteit (impliceert vrijheid). Anderzijds is de macht van 'het Spektakel' groter dan ooit, door het creëren van de illusie van keuzevrijheid. Uiteindelijk zal dit mijn inziens resulteren in opnieuw een berusting in de 'Spektakelmaatschappij'.

Literatuur

- Abeele, Lieven van den. Palais de Tokyo Playlist. *De Witte Raaf*, 108(2004)2, pp. 13-14
- Bishop, Claire, Antagonism and Relational Aesthetics, *October*, 2004, No.3, pp. 51-79
- Bishop, Claire, 'The Social Turn: Collaboration and Its Discontents', *Artforum*, februari 2006, pp. 179-185
- Bishop, Claire, "Participation". Londen, 2006. pp. 10-13, 160-170, 190-195s
- Boomkens, Rene, "Nieuw Engagement", Rotterdam, 2003. pp. 11-17
- Bourriaud, Nicholas, "Relational Aesthetics", 1998. pp.13-16
- Bourriaud, Nicholas. 'Postproduction'. New York, 2002. pp. 1-92
- Bourriaud, Nicholas, 'Make Sure That You Are Seen (SUPERCRIQUE)', *Factor 2000*, 2002. pp. 1-2
- Clark, T.J.; Nicholson-Smith, Donald, Why Art Can't Kill The Situationist International. *October*, 1997, vol.79. pp. 15-31
- Cunningham, David. Returns of the Modern. *Journal of Visual Culture*, 9(2010)121, pp. 122-129
- Foster, Hal. Chat Rooms. London, 2004. pp. 190-195
- Gablik, Suzi, Connective Aesthetics, *American Art*, 6(1992)2. pp.2-7
- Janku, Laura Richard, 'Relational Aesthetics: Artists and Their Groupies', *artUS*, juni(2006). pp. 42-45
- Kester, Grant, "Conversation Pieces: Community and Communication in Modern Art. Berkeley, 2004. pp. 1-9
- Knabb, Ken, Situationist International. Anthology. Berkeley, 2006. pp. 53, 67-72

- Lütticken, Sven, De Kunst van de Revolutie. Over de Situationistische Internationale en haar Nachleben, *De Witte Raaf*. mei/juni 2004 pp. 6-12
- Plant, Sadie, The Most Radical Gesture: The Situationist International in a Postmodern Age. London, 1992. pp. 1-111
- Rasmussen, Mikkel Bolt, The Situationist International, Surrealism, and the difficult Fusion of Art and Politics, *Oxford Art Journal*, 3(2004)27 pp. 365-387
- Ruyters, Domeniek, 'Teamgeest', *Metropolis M*. 1(2009)2, pp.22-24
- Sanders, Rene. Beweging tegen de Schijn (dis). Amsterdam, 1987. pp. 22-53, 75-136
- Swyngedouw, Eric, The Strange Respectability of the Situationist City in the Society of the Spectacle. *International Journal of Urban and Regional Research*. Vol.26, maart 2002. pp. 153-165

