

De plek van Faden 2.0 de brug tussen community art en museale relationele kunst

door Frederike Stive

Een onderzoeksartikel rondom het kunstproject Faden 2.0
van beeldend kunstenaar Filia den Hollander.

Suggested fee: 8 euro.

De verdeling van het bedrag volgt de uitgangspunten van kunstproject Faden 2.0.

Een deel gaat naar [de vier Faden 2.0 goede doelen](#) en overige inkomsten worden o.a. besteed aan een Engelse vertaling en een gebonden versie van het artikel.

Gelieve over te maken op rekeningnummer NL84 INGB 0008 6498 41, ten name van FW Stive te Delft, onder vermelding van "Betaling artikel 'De plek van Faden 2.0' – Stive".

Voorwoord

Wie ben ik?

In december 2012 heeft Filia den Hollander mij aangenomen als stagiaire bij Faden 2.0 en sindsdien ben ik een half jaar werkzaam geweest zowel als kunsthistorica als mede-vormgever van het project. Ik heb mijn bachelor Kunstgeschiedenis behaald aan de Universiteit Utrecht. In het laatste jaar heb ik een paper geschreven over Relational Aesthetics aan de hand van Claire Bishop.¹ Deze Amerikaanse hoogleraar staat vooraan in de kritische reflectie op sociaal-participatieve kunstprojecten.

De paper stuurde ik mee met mijn sollicitatie, aangezien ik een connectie zag met Faden 2.0 – en door mijn opgedane kennis meteen ging nadenken over de opzet en bedoelingen van het project in dit veld.

Door het proces mee te maken – en zelf mee te denken over strategieën, in te moeten spelen op gebeurtenissen en te herevalueren – heb ik de mogelijkheid om een inzichtelijk, realistisch artikel te schrijven over Faden 2.0 en haar kunsthistorische én actuele kader. Zodoende kan ik het project ondersteunen en een relevante bijdrage leveren aan het huidige discours.

Ik werk vanuit source-material, en heb de afgelopen maanden ontdekt dat een gedegen onderzoek van projecten in de participatory arts, ook een hoeveelheid praktijkervaring vereist. Ik erken daarmee dat het van groot belang is geweest dat ik het project een langere periode heb gevolgd; iets dat ook wordt aangemoedigd in de beschouwing van kunstprojecten die gebaseerd zijn op een artistiek proces in samenwerkingsverband.²

Wat ga ik als kunsthistorica schrijven over Faden 2.0?

Omdat ik mij in een positie van 'meeloop-onderzoeker' bevind, maak ik van dichtbij mee hoe een interactief kunstproject als Faden 2.0 verbinding zoekt en enthousiasme en betrokkenheid bij haar deelnemers en collega's in de kunstwereld tot stand wil brengen, om als artistiek en sociaal project vruchtbaar te kunnen zijn en ingebed te raken. In welk landschap moet Faden 2.0 bewegen en hoe kan het project haar plaats hierin vinden?

Om dit te begrijpen, ben ik gaan onderzoeken hoe dit landschap eruit ziet. Ik heb de twee meest voorkomende vormen van publieksparticipatie in de kunsten nader bekeken: community-gebaseerde projecten (met voor het overgrote deel sociale doelstellingen) en installaties, performances en objecten in een museale setting, omschreven als Relational of (museale) Participatory Art.

¹ Frederike Stive, 'Dansvideo, oosterse wegwerpkeuken of gehandicaptenmars? Een kritische ondervraging van relational aesthetics aan de hand van Claire Bishop', 2010. Deze paper is niet gepubliceerd maar kan wel bij mij worden opgevraagd (frederikestive@gmail.com).

² De schrijvers van kunstbeschouwingen – historici en critici – bespreken doorgaans een kunstwerk als een afgerond geheel, dat te beoordelen is als het product van artistieke activiteit, of het hier nu om een schilderij of een performance gaat. Kunstprojecten die zich presenteren als relationeel en afhankelijk zijn van deelname van, of samenwerken met, het publiek (of 'de amateur'), worden hiermee echter tekort gedaan. Door kunstenaars, curatoren en andere gelijkgezinde schrijvers is het punt gemaakt om in dit geval de focus te leggen op het proces van deze projecten. Het is interessant dat door deze focus op het proces en de manier waarop samenwerking met het publiek tot stand komt, ook een beroep wordt gedaan op het ombuigen van de rol van de kunstcriticus of -historicus. Vanuit de hoek van de community art komen geluiden dat deze theoretici zich langer moeten verbinden aan een project om het "hele verhaal" te kunnen vertellen: de documentatie van het resultaat volstaat simpelweg niet om een volledig beeld te scheppen van de elementen die een sociaal-participatief kunstproject omvatten.

Daarbij heb ik zowel naar de krachten als de zwaktes van deze vormen gekeken, om telkens een terugkoppeling te maken naar Faden 2.0. Zo hoop ik duidelijk te maken hoe het gevestigde landschap van participatie in de kunst eruit ziet, en alle aspecten waar Faden 2.0 mee te maken krijgt, en geef ik mijn mening over hoe Faden 2.0 in dit licht gewaardeerd moet worden.

Introductie Faden 2.0

Als culturele instanties, daarbij betrokken personen, en andere geïnteresseerden kennis maken met kunstproject Faden 2.0, wordt het project vaak ontvangen als 'the new kid in town': het wekt meteen nieuwsgierigheid op, maar men weet nog niet hoe ermee om te gaan. Men kijkt liever eerst de kat uit de boom. Als kunsthistorica ga ik ook op zoek naar aanknopingspunten: Waar zou ik dit project plaatsen? Welke 'kunstmechanismen' zie ik aan het werk? En welke ideologie zit erachter verscholen – of is de ideologie juist niet verscholen en veel nadrukkelijker aanwezig?

Ideologie is hierbij een belangrijk woord, want het verwijst naar de (wereld)visie, het denkkader en de (artistieke) overtuigingen van de kunstenaar. Bij de eerste indruk van Faden 2.0 viel het mij namelijk op dat deelnemers aan het project een collectief vormen, maar dat elk kunstwerk daarnaast ook een autonoom 'aura' om zich heen heeft. Iedere Fadenkunstenaar is een micro-ondernemer; de verantwoordelijkheid voor de verkoop, maar ook de kwaliteit van het kunstwerk, ligt bij de maker.

Hoe werkt Faden 2.0?

1 Bestel voor 17,50 euro een *Fadenpakket*. Hierin vind je alle benodigdheden voor het maken van een eigen Fadenkunstwerk. (Zie [bestelpagina](#) op de website voor de exacte inhoud van het pakket.)

Het Fadenkunstwerk is een *artistiek concept*: om de kunstwerken samen een geheel te laten vormen, moeten alle Fadens aan bepaalde regels voldoen. Zo moeten de spijkers op de hoeken blijven staan en mag er niks aan het kunstwerk toegevoegd worden. Het belangrijkste is dat er wordt gevraagd een instructie bij het kunstwerk te leveren, zodat het nagemaakt kan worden. Het materiaal en het verzoek om instructie zorgen ervoor dat de Fadenkunstenaar niet zomaar iets kan doen; er moet planmatig gewerkt worden. Fadenkunstwerken zijn conceptuele kunstwerken: zowel amateurs als professionals kunnen met de minimale middelen werken, en daarin zit ook gelijk de uitdaging.

Dit is vooral interessant als we het project binnen Community Art plaatsen, want in Faden 2.0 is niet alleen de gezamenlijke ervaring, maar ook de persoonlijke ervaring belangrijk, omdat het scheppen van een kunstwerk eveneens een erg individuele kwestie is.³

Filia den Hollander (1967 -) brengt al deze persoonlijke ervaringen *samen*, waardoor tegelijkertijd ook het gevoel ontstaat *onderdeel van een geheel* te zijn. Community. De intentie is echter niet om een (achtergestelde) groep in de samenleving te versterken door middel van kunst, waarbij een

³ Ik heb zelf ook een Fadenkunstwerk gemaakt en mijn creativiteit werd aangewakkerd op het moment dat mijn handen in aanraking kwamen met het draad – net als wanneer ik een potlood en een vel papier in handen krijg. Daarnaast wilde ik graag vloeiende lijnen met het draad maken terwijl anderen juist meer gecharmeerd zijn van geometrische vormen en mathematischer aan de slag gaan. Dan zijn er ook nog deelnemers die minder kijken naar de vorm van de individuele draad en een bepaald beeldend concept voor ogen hebben dat zij opbouwen uit het materiaal.

gelijkwaardigheid ontstaat tussen kunstenaar en deelnemers. Den Hollander's intentie is eerder om het publiek te verleiden om het raamwerk dat door de kunstenaar is bedacht, tot leven te wekken en uit te diepen door al deze individuele *inputs*.

Fadenkunstwerken zijn allemaal gemaakt van dezelfde middelen – vier spijkers en één rood-witte bakdraad – volgens dezelfde maatvoering; de spijkers markeren een vlak van 24 (hoogte) bij 18 (breedte) centimeter. Mensen die meedoen met Faden 2.0 en zich willen wagen aan het maken van een kunstwerk, vinden alles wat ze nodig hebben in het 'Fadenpakket', dat aangeschaft kan worden bij de kunstenaar. Gemaakte kunstwerken worden geëxposeerd op de [website](#), de Facebookpagina en de zogenaamde Fadenwand, waarmee direct een platform wordt geboden voor de verkoop.⁴ Deelname is vormgegeven als het *afnemen van een product*: een benadering die doet denken aan ondernemerschap. Het gehele project is namelijk een reflectie op kunst en (kunst in) de samenleving. En wat wil Filia den Hollander hier precies mee? Om dit goed uit te leggen, moeten we eerst terug in de tijd: naar de basis van het kunstenaarschap van Den Hollander.

Een stukje geschiedenis...

De kunstenaar voorgesteld

Filia den Hollander speelt met ruimte – zowel de fysieke als de sociale ruimte. Men wordt uitgenodigd om "om te denken", om aannames en constructies los te halen en op een eigen, vernieuwende manier vorm te geven.

Haar werk lijkt gebaseerd te zijn op de maakbaarheid van ons eigen denken, waarmee wordt aangetoond dat menselijke constructies slechts dat zijn – constructies, geen vanzelfsprekendheden.

Hoe werkt Faden 2.0?

2 De deelnemer stuurt zijn of haar Fadenkunstwerk weer terug naar Filia den Hollander en haar team, die het kunstwerk bevestigen tussen de andere Fadenkunstwerken op de Fadenwand. De spijkers komen rechtstreeks in de muur. (Plankje is tijdelijke drager.) Zo wordt een stuk muur *verbijzonderd*.

Met tekeningen, modellen, objecten, maquettes en architectonische installaties⁵ maakte Den Hollander tijdens haar studies aan kunstacademie St. Joost (Breda) en de Rijksakademie van Beeldende Kunsten (Amsterdam), het ontastbare – zoals de inhoud van een kamer en de cirkel die een bewegen-

⁴ Faden 2.0 is gestart in Broedplaats het voormalige Volkskrantsgebouw (Amsterdam Oost), waar Filia den Hollander haar werkplek heeft. De Fadenwand heeft van eind april 2012 tot half mei 2013 een plek gehad in de entreehal van het gebouw, waar onder andere de huurders en medewerkers die deelnemen aan het project hun Fadenkunstwerk konden bewonderen. In verband met een geplande verbouwing moest de wand worden geruimd. Momenteel is de complete Fadenwand te zien in buurthuis De Meevaart in Amsterdam Oost, dat het project haar tweede basis heeft gegeven.

⁵ In het vierde jaar aan St. Joost maakte Den Hollander een grote installatie (schaal 1,5:1) van haar studentenkamer in gasbeton en paraffine, getiteld *Raum* (1991). De inhoud van de ruimte is massief gemaakt (zie afbeelding op pagina 5). Men kon er zodoende ook niet in – als bij een gebruikelijke kamer – maar alleen omheen. Volgens de kunstenaar werd het object ervaren als een soort bedevaartsplek, waar men de vingers overheen kon laten glijden en rondom kon dwalen.

de deur maakt – tastbaar. Ze dacht op geheel eigen wijze na over de fysicaliteit van de ruimtes, de constructies, waarin wij ons dagelijks bevinden.

Filia den Hollander maakt – niet alleen van onze letterlijke omgeving – haar eigen ruimtes en brengt ook kunstenaars daarin samen. Zo was zij in haar periode aan de Rijksakademie curator van de groepstentoonstelling en latere -publicatie *In Collaboration With*.⁶

Een van de deelnemende kunstenaars, film- en videokunstenaar Manon de Boer, leverde het volgende commentaar: “De tentoonstelling in Lokaal 01 ervaarde ik vooral als een mentale ruimte; de denkwereld van Filia den Hollander waarin andere werelden een (tijdelijke) plaats hadden.”⁷



Filia den Hollander, *RAUM*, 1990-1991. Oude metaalwerkplaats kunstacademie St. Joost, Breda. Metselwerk 5,55m x 5,73m x 3,35m. Foto door Hans Werlemann.

Filia den Hollander en Faden 2.0

Zoals de kunstenaar het zelf beschrijft, is Den Hollander meer geïnteresseerd in het kunstenaarschap dan het kunstwerk. Bij het object komt de focus te liggen op de verkoop, iets waar ze moeite mee heeft. Kunst maken draait voor Den Hollander namelijk ten eerste om de vraag “Wat kan ik toevoegen aan de maatschappij?”, waardoor ze na haar studies de activistische kant van het kunstcircuit is opgegaan.⁸ Ze ziet het als de taak van de kunstenaar om de samenleving te aanschouwen en ergens

⁶ “Filia den Hollander heeft voor deze presentatie (...) een aantal kunstenaars uitgenodigd voor wie beeldende kunst allereerst een gelegenheid voor communicatie betekent. *In Collaboration With* is een voortzetting van deze mentaliteit in een ander medium. De kunstenaars hebben met het boek een gemeenschappelijke ruimte gecreëerd, waarin tussen de individuele werken en invalshoeken een dialoog ontstaat.” Filia den Hollander e.a. (red.), *In Collaboration With*, kunstboek als vervolg op de tentoonstelling ‘Double Participants’ in Lokaal 01, Breda, Amsterdam 1994, p. 1.

⁷ Hollander e.a. (red.) 1994 (zie noot 6), p. 35.

Manon de Boer is een erkende kunstenaar en filmmaker. Zij wordt gerepresenteerd door Galerie Jan Mot en heeft onder andere geëxposeerd in het Van Abbemuseum. Op de website van Auguste Orts – een productie- en distributieplatform waar zij medeoprichter van is – is een collectie van recent werk te vinden (<http://www.augusteorts.be/about/4/Manon-de-Boer>).

⁸ Gedurende deze periode was Filia den Hollander onderdeel van de ‘directe democratie’-beweging (voorzitter van het bindend referendum op volksinitiatief). In 2005 startte Den Hollander een kunstproject om de EU-grondwet te herschrijven, een

op in te zoomen, om vervolgens een artistieke interventie aan te brengen; zoals een schilder naar achteren stapt, bekijkt wat er mist en dan die extra streek aanbrengt.

Faden 2.0 is een poging tot zo'n interventie: het project daagt veronderstelde vanzelfsprekendheden uit, zoals de overtuiging van voormalig staatssecretaris van Cultuur Halbe Zijlstra dat kunstenaars zich makkelijk zodanig zouden kunnen aanpassen dat ze ook succesvolle ondernemers worden. Filia den Hollander deelt de reflectie op deze aanname met haar deelnemers: de Fadenkunstenaars brengen hun kunstwerken op de markt en Den Hollander probeert, zoals een echte ondernemer betaamt, een eigen markt te creëren door haar artistieke concept (het Fadenkunstwerk) als een product aan te bieden.

Hoe werkt Faden 2.0?

3 Het Fadenkunstwerk is ook een *economisch model*. De prijs van een Fadenpakket bestaat uit materiaalkosten en een evenredige verdeling van inkomsten voor het Fadenteam en het goede doel. Zo vloeit het geld in verschillende richtingen terug naar de samenleving.

De verkoop van Fadenkunstwerken volgt hetzelfde model. Tien procent gaat naar overheadkosten en de overige negentig procent wordt door drieën gedeeld en verdeeld over de Fadenkunstenaar, het Fadenteam en vier maatschappelijk relevante organisaties: [Stichting Migrante-Europe](#), [Stichting Monkey Business](#), [Stichting Privacy First](#) en [Stichting Zwerfjongeren Nederland](#).

De Fadenkunstenaar onderhandelt met de geïnteresseerde koper over de prijs. Ondergrens is 30 euro ex btw. (Toegankelijkheid voor iedereen is een criterium.)

Zijn de beweegredenen van Den Hollander – en daarmee de principes waarop haar werk rust – te combineren met de grondbeginselen van het ondernemerschap? Brengt het project genoeg op om zichzelf te onderhouden? Echter, zou de waarde van het project *als kunst* niet in gevaar komen als het genereren van winst de hoogste moraal krijgt toebedeeld?

Dit zijn risico's voor Faden 2.0 als kunstproject maar ze bieden altemeer een kritisch perspectief op de wens van de overheid om de ondernemersgeest op te voeren in de culturele sector.

Faden 2.0 is een community van Fadenkunstenaars

Faden 2.0 moet samen worden gedaan. Hoe meer mensen aan het project deelnemen, hoe sterker het project staat. Deze deelnemers (en hun betrokkenheid) vormen dus het basisingrediënt in de uitvoering van Faden 2.0. Filia den Hollander is constant bezig om dit te bewerkstelligen; zonder *input* en *draagvlak* komt het project niet tot bloei. In essentie heeft elke 'participatory artist' hiermee te maken: het vinden of verkrijgen van een podium en de interactie voortbrengen die nodig is om het kunstwerk te verwezenlijken.

ambitieuze artistiek-politiek initiatief: "EVERYONE'S A CITIZEN, BABY – A People's EU Constitution vindt plaats vanuit 'Het Blauwe Huis', een Brainstorm kunstproject (Jeanne van Heeswijk & Hervé Paraponaris). Initiatiefnemer Filia den Hollander gaat samen met *citizens* binnen en buiten de EU, onder meer Lonneke Alsema, Floor Basten, Mauricio Corbalán, Albano Cordeiro, Bruce Eggum, James McGlynn, Julien Haffmans, Arjen Kamphuis, Jiri Polak, Fred Six, Thomas Thijssen, Pio Torroja, Inga Zimprich op zoek naar een rechtvaardige en moderne grondwet (<http://filiadenhollander.nl/page-2005/open-brief-aan-gisela-stuart/>).” De kunstenaar heeft het project moeten staken in verband met managementproblemen (de voorlopige resultaten zijn op de website terug te vinden) maar Den Hollander wil het project in de toekomst graag weer oppakken.

Comfort zones om publieksparticipatie mogelijk te maken

De kunstenaar die afhankelijk is van publieksdeelname heeft *goodwill* nodig. Het publiek moet enthousiast zijn om mee te doen of positief staan tegenover het feit dat hij of zij onderdeel wordt van een interactief kunstwerk. Betrokken partijen moeten (willen) helpen deze kans te creëren en het belang zien van het ondersteunen van dit proces.

De kunstenaar heeft deze publieksparticipatie niet zomaar bedacht: de participatory artist wil iets in gang zetten zodat zijn artistieke visie een betekenisvolle samenwerking of ervaring teweeg brengt, die gestuurd wordt door de interactie met het werk.⁹ Daarmee komt de *dialogo* centraal te staan – in plaats van de eenzijdige *beschouwing* van een autonome artistieke expressie.¹⁰

Om de gewenste dialoog op te roepen, moet een cohesie ontstaan tussen wat de kunstenaar beoogt en hoe dit wordt overgebracht op het publiek (de artistieke middelen waarmee de kunstenaar communiceert). Simpel gezegd, ze moeten elkaar begrijpen, er moet een *wederkerigheid* ontstaan. De kunstenaar heeft de deelnemer en diens begrip, inzet en betrokkenheid nodig en deze wederkerigheid moet op een of andere manier bevestigd worden. De kunstenaar zit met de vraag: Hoe zorg ik dat mijn publiek aangetrokken wordt tot mijn werk?

Faden 2.0 heeft ook te maken met deze vraag van wederkerigheid, en wel op twee manieren. Aan de ene kant is het project gefocust op het bouwen van een *Fadencommunity*, deze community komt niet voort uit één specifieke doelgroep – waarin de mensen al een zekere binding hebben – en Filia den Hollander moet de verbintenis tussen de verschillende deelnemers en het project stimuleren (de Facebookpagina en de nieuwsbrief zijn voorbeelden van deze ‘community-building’). Aan de andere kant moet ook de individuele betrokkenheid bij het Fadenkunstwerk gestimuleerd worden, zodat de Fadenkunstenaar zich onder andere inzet voor de verkoop.

Hoe werkt Faden 2.0?

4 Na verkoop wordt hetzelfde Fadenkunstwerk op dezelfde plaats op de wand geplaatst; deze keer van blauw draad gemaakt. Hier komt de noodzakelijkheid van de instructie om de hoek kijken. Als je blauwe Fadens op de Fadenwand ziet, dan weet je dat deze verkocht zijn. Tegelijkertijd komen er rood-witte Fadens bij. Zo is het geheel als het ware een ‘levend schilderij’. Het totaal van alle kunstwerken vormt één groot kunstwerk, dat een conceptuele reflectie is van de artistieke, sociale en maatschappelijke uitgangspunten van Faden 2.0.

Het proces van Den Hollander zit hem in het kneden van deze banden: Hoe engageer ik mijn

⁹ Tenminste, het is te hopen dat de participatory artist hier goed over heeft nagedacht. Een van belangrijke observaties in deze tekst, is dat er een groot verschil is in het nut en de waarde van publieksparticipatie in de kunsten.

¹⁰ Hoewel een autonoom kunstwerk ook in zekere zin een dialoog oproept – de kunstenaar toont iets waarop de aanschouwer reageert en waaraan een interpretatie kan worden gegeven – berust een kunstwerk dat publieksparticipatie vereist meer op de dialoog en interactie (terugkaatsing en invulling van het publiek) aangezien dit het gebied is waarop het werk, en daarmee de (artistieke) betekenis, voltooid wordt. Neem bij de voorbeelden in deze tekst de reacties en de input van het publiek weg, en je houdt alleen de middelen en het idee of het concept over.

deelnemers na het afleveren van hun kunstwerk? En wanneer (onder welke voorwaarden) hebben buitenstaanders interesse in het project en worden de Fadenkunstwerken aantrekkelijke investeringen?

Ik heb geconstateerd dat de meeste kunstenaars wiens werk publieksdeelname vereist gebruik kunnen maken, en dit in de meeste gevallen ook doen, van twee *comfort-zones*. Hier bedoel ik niet mee dat publieksdeelname in de kunst slechts op twee manieren mogelijk is, maar dat deze status quo logischerwijs is ontstaan gezien de noodzakelijkheid van deelname in participatory art-projecten.¹¹ De comfort-zones bevatten namelijk een aantal beginselen of kenmerken die helpen bij het doen ontstaan van goodwill naar de bedoelingen van de kunstenaar toe.

De kunstenaar kan om verschillende redenen publieksparticipatie verlangen. We zien nu dat kunstenaars, afhankelijk van hun artistieke motieven, kiezen voor de richting van de experimentele arena van het museum of voor de sociaal bewogen route van collectieve kunst, geassocieerd als community art. *Waarmee wordt de kunstenaar in de aanpak van zijn kunstwerk of -project geholpen in deze comfort-zones?*

De community artist is het liefst midden in de samenleving werkzaam, waarbij de samenwerking berust op sympathie en wisselwerking – de kunstenaar wil een open houding, zodat deelnemers middelen om handen krijgen in plaats van instructies. Vaak werken deze kunstenaars samen met een specifieke groep in de samenleving. De betrokkenen krijgen zo de mogelijkheid om zichzelf (of hun leefomgeving) te ontwikkelen, nieuwe ervaringen op te doen en sociale banden op te bouwen of te versterken. Door maatschappelijk bezig te zijn – door *middel van kunst*, niet *omwille van kunst* zelf – ontstaat de goodwill tegenover community art. Tevens – en zeker niet onbelangrijk – is de overheid geïnteresseerd in de sociale baten van community art-projecten. De voordelen voor een wijk en diens bewoners maken dat kunstenaars geld ontvangen om hun project uit te kunnen voeren.

Anderzijds kan de kunstenaar ook een interactie met het publiek verlangen om een relationele kunstervaring te produceren. We hebben het hier over relational art (of relational aesthetics als we de term van Nicolas Bourriaud hanteren¹²) of museale participatory art.¹³ De deelnemer wordt in

¹¹ Ik gebruik 'participatory art' als overkoepelende term voor publieksparticipatie in de kunsten. In het Nederlands houd ik de termen 'relationeel' of 'interactief' aan.

¹² In *L'Esthétique Relationelle* (1998) heeft de Franse curator en kunsthistoricus Nicolas Bourriaud de groeiende interesse bij kunstenaars sinds het begin van de jaren '90 om de "realm of human relations" tot hun werkterrein te maken, beschreven. Zijn bespreking van de vormtheorie waaruit relationele kunst werkt, heeft veel betekend voor de beschouwing van sociale en maatschappelijke relaties in de kunst. Dit is ook de reden waarom Nicolas Bourriaud nog steeds vaak genoemd wordt; als historisch (referentie)kader al dan niet als onderwerp van kritiek. In beide gevallen vormen zijn teksten een vertrekpunt in termen van denken over relationele kunst.

Bourriaud beargumenteert dat kunst altijd een intrinsieke 'sociability' en een basisprincipe van dialoog bevat: "At an exhibition, there is the possibility of an immediate discussion, in both senses of the term. I see and perceive, I comment, and I evolve in a unique space and time. Art is the place that produces a specific sociability." Hij noemt het terrein waarop de dialoog ontstaat tussen wat het kunstwerk suggereert en hoe dit overkomt op de aanschouwer en daarop wordt gereageerd, de "arena of exchange". De vorm van een relationeel kunstwerk omvat dan de manier waarop de kunstenaar een dergelijke arena of exchange construeert: de esthetische middelen die hij gebruikt (de vormtaal), de wereld die ons wordt gesuggereerd en het beeld van menselijke relaties die de vorm reflecteert. Als antwoord op de vraag hoe een vorm beschouwd moet worden als deze vorm in essentie een dimensie van dialoog bevat, stelt Bourriaud dat het produceren van vorm in de relationele esthetiek,

grote mate geleid, maar heeft daar geen problemen mee omdat de setting een conditionering teweeg brengt – *dit is de wereld van de kunst, die mij iets probeert te vertellen of mee te geven.*

Het museum of de galerie beschermt in zekere zin de kwetsbaarheid van de kunstenaar door het werk als culturele autoriteit te ondersteunen. Daar staat tegenover dat het veilig stellen van een podium de kritische blik op de impact van de publiekservaring kan vertroebelen.

In de komende hoofdstukken zal ik beide comfort-zones verder uitdiepen en beschouwen aan de hand van voorbeelden.

Eerste comfort zone: Community art

Wederkerigheid vinden in sympathie en samenwerking

Hoe het publiek wordt behandeld, heeft dus alles te maken met wat de kunstenaar wil bereiken; de artistieke intentie. Ik heb in het vorige hoofdstuk beschreven dat in community art de nadruk ligt op het samenwerkingsverband. De kunstenaar wil een gelijkwaardige relatie met degenen waarmee hij of zij (samen)werkt. Dit komt doordat community artists vaak niks op hebben met elitaire noties van kunst. Hun artistieke positie is: *als kunst iets toe wil voegen aan de samenleving, moet dit midden in de samenleving gebeuren. Ze nemen een dienende houding aan, omdat als kunst iets voor de mensen in de maatschappij wil betekenen, dan moeten deze mensen de mogelijkheid hebben om de artistieke middelen die gegeven worden, eigen te maken en vorm te geven.*

Het is geen wonder dat een groot gedeelte van de kunstenaars die werken onder de noemer community art, gemengde gevoelens hebben over deze benaming. Je hoeft er bijvoorbeeld maar de Boekman over community art op na te slaan (Boekman 82, Voorjaar 2010), om een tekst te ontdekken die puur gewijd is aan de sociale prestaties van community art.¹⁴ Verdiensten waar beleidsmakers (op lokaal en nationaal niveau) nieuwsgierig naar zijn, ten behoeve van hun politieke agenda.¹⁵

aansluit bij de vormdefinitie van de Franse criticus Serge Daney: "Producing a form is to invent possible encounters; receiving a form is to create the conditions for an exchange, the way you return a service in a game of tennis." Nicolas Bourriaud, *Relational Aesthetics*, Dijon 2002, pp. 14-24.

¹³ Hierbij moet een kanttekening gemaakt worden dat veel museale participatory art ook aangeduid kan worden als conceptuele kunst. Als het werk echter niet "af" is zonder publieksparticipatie, schaar ik deze kunstwerken in dit betoog onder participatory art. Het is tevens kenmerkend voor al deze werken dat terminologie niet eenduidig is; waarschijnlijk door de samenkomst van verschillende esthetische aspecten (participatory art kan verschillende beeldende elementen bevatten, zoals installatie, video of performance).

¹⁴ *Boekman* is het tijdschrift van de Boekmanstichting dat vier keer per jaar wordt uitgegeven en tot stand komt door de contributies van wetenschappers, opiniemakers, professionals uit de kunst- en cultuurwereld en freelance journalisten, in samenwerking met de vaste redactie. Elk nummer informeert thematisch over trends en (politieke) ontwikkelingen in de culturele sector (<http://www.boekman.nl>).

¹⁵ Claire Bishop beschrijft in *Artificial Hells* (2012) het beleid van de Nederlandse overheid aangaande de cultuursector. In 2005 werd de beleidsnota 'Ons Creatieve Vermogen' gepresenteerd, opgesteld door het Ministerie van Onderwijs, Cultuur en Wetenschap én het Ministerie van Economische Zaken. Deze samenwerking verraadt het al: de nota focust zich vooral op de economische potentie van de creatieve industrie, "to give the business community more insight into the possibilities offered by the creative sector (...) and to encourage the cultural sector to have a greater awareness of its market potential." De wens om

Ook in het artikel 'Hi Folks' (29 maart 2013) in het tijdschrift Metropolis M wordt een vrij armoedige (en beperkende) uitleg gegeven van community art, namelijk: "de samenwerkingen tussen kunstenaars en groepen in de samenleving die normaliter niet met kunst in aanraking komen."¹⁶

Deze magere, te letterlijke – en daardoor oppervlakkige – kijk op community art wil ik nuanceren. Wat de kunstenaars achter deze projecten hun artistieke identiteit verschaft, is de stellingname over wat het kunstenaarschap voor hen betekent en op welke manier zij als kunstenaar willen bijdragen aan de samenleving. We moeten niet vergeten dat de typeringen 'kunst' en 'kunstenaar' bewegen binnen een discours dat constant in flux is – de kunstenaar reageert hierop; bewust of onbewust neemt de kunstenaar een plek in.

Gedurende de opmars van het modernisme wees Marcel Duchamp (1887 – 1968) heel doelbewust op het begrip 'kunst' als een geconstrueerde definitie. Hoewel de community artist waarschijnlijk de eigen praktijk (terecht) niet zal vergelijken met het urinoir van Duchamp¹⁷, kleurt eenzelfde ruimdenkendheid – en een visie op hoe de samenleving kunst categoriseert – deze kunstprojecten.

Met deze keuze nemen community artists hun plaats in het kunstdiscours in en ze zouden dan ook op een meer inclusieve wijze in de kunstkritiek besproken moeten worden. Wie weet kan de relationele kunst nog wat van deze community artists leren – en vice versa.

Jeanne van Heeswijk (1965 -), verreweg de bekendste (en internationaal erkendste) Nederlandse community artist, heeft het onderzoekende, *artistieke* proces van de 'co-creation' waar haar werk om draait op eloquente wijze omschreven:

"To enable the individual or the community their right to participate in building the city means more than merely presenting them with a few choices and allowing them to communicate through public consultative channels, demonstrations or standard procedures. In fact it is precisely these conditions – the notions of how we wish to and are able to live together – that we should be able to question again and again within this process."

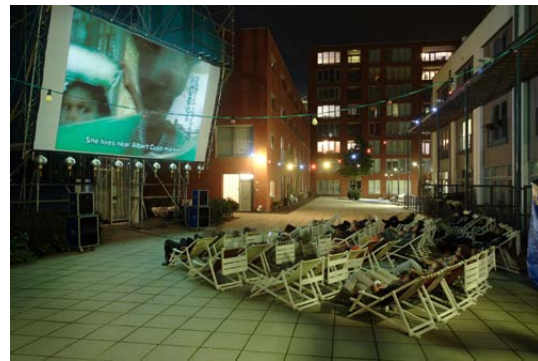
Van Heeswijk noemt de term *city-building*, een goede omschrijving van de kern van haar praktijk: de projecten zijn bedoeld om "people [who] are increasingly feeling de-invested and excluded from their own daily environment" *co-producers* van de stad maken, "so they can face their world in progress (not as consumers but as creators) and become actors in their own surrounding, being able to act up, to be an *active citizen*."

creativiteit, cultuur en commercie aan elkaar te kunnen binden en het streven de zelfredzaamheid van de culturele sector te stimuleren, werd nogmaals versterkt door de economische crisis waarin ook Nederland sinds 2008 verkeert. Vanuit deze optiek worden kunstprojecten ondersteund die een positieve invloed hebben op (sociaal-culturele) ontwikkeling en innovatie in Nederlandse gemeenschappen. Aan de andere kant dreigt de rijkheid van de creatieve sector te worden ingeperkt door het economisch nut van kunst en cultuur voorop te stellen, wat alles reduceert tot "a matter of finance: the fact that some people attribute greater artistic merit to certain sectors is completely irrelevant when looked at from a perspective of economic utilisation." Claire Bishop, *Artificial Hells. Participatory art and the politics of spectatorship*, Londen 2012, pp. 14-15.

¹⁶ Mare van Koningsveld, recensie van de tentoonstelling 'CO-OP' in het CBK Drenthe, Assen (23 maart 2013) <<http://metropolism.com/reviews/hi-folks/>>.

¹⁷ Marcel Duchamp, *Fountain* (61 x 36 x 48 cm), 1917. Replica's vervaardigd door Duchamp in 1950 en 1964 zijn onder meer in het bezit van het Tate Modern te Londen, het Philadelphia Museum of Art en het San Francisco Museum of Modern Art.

Ze benoemt tevens het precaire karakter van (de afhankelijkheid van) de samenwerking met een community: "During the course of my practice, I have learned how difficult it can be to create in collaboration with a community you are addressing and to be dependent upon the community's continued involvement for sustainability."¹⁸



Jeanne van Heeswijk i.s.m. Dennis Kaspori en Hervé Paraponaris, *Het Blauwe Huis*, 2005-2009. Blok 35, IJburg, Amsterdam. *Het Blauwe Huis* is exemplarisch voor de participatieve projecten van Van Heeswijk die integreren in de stedelijke infrastructuur.

Links: Vooraanzicht van de villa. Rechtsboven: Educatie in Het Blauwe Huis. In samenwerking met de Hogeschool voor de Kunsten Utrecht gaven Jeanne van Heeswijk en Dennis Kaspori gedurende 9 weken vanuit Het Blauwe Huis les aan studenten van de Master opleiding van de afdelingen Fine Arts en Spatial Design (MA HKU), over kunst in de openbare ruimte en de ontwikkeling van dit soort gebieden. Doel was eveneens om actieve betrokkenheid te creëren en wederzijds kennis en ervaring te delen. Rechtsonder: 'Blauwe Huis Cinema' (15 en 16 september, 2007). In samenwerking met Pluk de Nacht. Foto door Casper Rila.

Dezelfde kwestie is aan de orde bij Faden 2.0. Deelnemers aantrekken is één ding, een langdurige betrokkenheid creëren is een tweede. Daarom wordt het plooiën van sociale relaties, als er sprake is van communityvorming, een groot onderdeel van de inspanningen van de kunstenaar.

De valkuil van community art

De esthetiek kan van wezenlijk belang zijn voor het scherp houden van het eigen kunstenaarschap: door esthetiek – de artistieke vormgeving van de visie van de kunstenaar die het werk stuurt – als

¹⁸ Jeanne van Heeswijk, 'Art and Social Change: learning collectively to take responsibility', essay (dat deel uitmaakte van Van Heeswijk's toespraak voor het in ontvangst nemen van de 'Annenberg Prize for Art and Social Change') gepubliceerd op de website van de kunstenaar, september 2011
<http://www.jeanetworks.net/#/essays/art_and_social_change%3A_learning_collectively_to_take_responsibility/>.

autoritair middel te zien dat gelijkwaardige (sociale) relaties in de weg staat, lopen community artists het risico hun werk af te vlakken. Bovendien, als ze streven naar gelijkwaardigheid maar vooraf al de aannamen maken dat het inzicht van de kunstenaar een dwingende uitwerking heeft op de mogelijkheden van de deelnemer, berust deze aannamen eerder op *ongelijkwaardigheid*; de kunstenaar laat deelnemers niet zelf beslissen hoeveel ze aankunnen. Ik sluit in mijn mening hierover aan bij de Amerikaanse kunstcriticus en hoogleraar Claire Bishop. Zij werpt onder andere de terechte vraag op: *Wat is de verdienste van de kunstenaar als creatieve workshops en meetings die onder community art worden georganiseerd, nauwelijks te onderscheiden zijn van gemeentelijke initiatieven zonder betrokkenheid van een kunstenaar?*¹⁹

Community art en Faden 2.0

Ik stel dus dat community art-projecten zich kunnen verwezenlijken door de sympathieke, gemeenschapsdienende houding van de community artists, zodat alle (overheids)betrokkenen baat bij of plezier hebben aan deze projecten.

Hoewel Filia den Hollander zich toespitst op het bereiken van een gezamenlijke reflectie en vanuit een meer autoritaire positie aan mensen voorlegt hoe ze daaraan kunnen deelnemen, is Faden 2.0 zeker geen egoïstisch project. Integendeel, Den Hollander's interesse in burgerschap (welke rol speel ik in de samenleving en welke verantwoordelijkheden heb ik tegenover deze samenleving?) en democratisch-activistische inborst hebben veel invloed op de intentie en opzet van Faden 2.0.

Dat vinden we bijvoorbeeld terug in de manier waarop met Faden 2.0 een nieuwe sociaal-economische kunstbeleving wordt geschapen, waar tevens iedereen aan mee kan en mag doen. Het is ook een project dat het liefst als een cirkel functioneert in de samenleving: het kunstproject is zo opgezet dat zowel de initiatiefnemer/het Fadenteam, als de deelnemers en de maatschappij – door middel van het incorporeren van goede doelen – er allen profijt van hebben.

Dit is niet onbelangrijk, aangezien community art nog wel eens te ideologisch is (een kunstproject zou de weg naar verbroedering zijn en ontwikkeling in een buurt) maar zichzelf wel graag ziet als de kunstvorm die werkelijk iets voor de gemeenschap betekent. Filia den Hollander is erg bewust van het feit dat artistieke pretenties en sociale verbetering niet altijd samengaan en maakt in een interview met kunsthistorica Elvira Davidsz (2012) een scherpe observatie:

“Ik vind daar zelf een heel groot dilemma in zitten, wat je maatschappelijk kan doen als beeldend kunstenaar. Om een voorbeeld te noemen: in een van de boeken die ik heb gelezen over community art, werd een kunstenaar (Benjamin Verdonck) behandeld die in feite mee protesteerde met vluchtelingen en illegale immigranten. Hij had onder andere speelse pamfletten gemaakt, in zijn eigen stijl, om aandacht te vragen voor hun onzekere situatie. En op een gegeven moment kwam hij met

¹⁹ “This uneven inclination towards the social component (...) suggests that contemporary art's ‘social turn’ not only designates an orientation towards concrete goals in art, but also the critical perception that these are more substantial, ‘real’ and important than artistic experiences. At the same time, these perceived social achievements are never compared with actual (and innovative) social projects taking place outside the realm of art (...). Instead of turning to appropriately social practices as points of comparison, the tendency is always to compare artists’ projects with other artists on the basis of ethical one-upmanship – the degree to which artists supply a good or bad model of collaboration – and to criticize them for any hint of potential exploitation that fails to ‘fully’ represent their subjects (as if such a thing were possible).” Claire Bishop, *Artificial Hells. Participatory art and the politics of spectatorship*, Londen 2012, p. 19.

dit project in het museum en kreeg hij een hele carrière. Maar die immigranten zeiden; voor mij heb je niks betekend. Dat vind ik een erg lastig dilemma.”²⁰

Waar kunnen we Faden 2.0 plaatsen?

Faden 2.0 kleurt eigenlijk buiten de lijntjes; het project is niet in een van de gebruikelijke ‘hokjes’ te plaatsen. Hokjes zijn er niet zonder reden – ze functioneren als werkende constructies in de samenleving en de kunstwereld. Faden 2.0 schommelt mijns inziens tussen pure community art en relationele kunst in: het project wil deelnemers niet “zomaar gebruiken” (instrumentalisme) voor de vervolmaking van het werk (de maatschappelijke reflectie), maar is ook geïnteresseerd in het scheppen van (nieuwe) verbindingen tussen kunst en samenleving, en tussen groepen en mensen onderling die in aanraking komen met het project.

Vaak kiezen of treffen kunstenaars die interactief werk maken een specifiek publiek, en is hun benaderwijze daar op aangepast. Filia den Hollander doet geen concessies in de uitwerking van haar project en daar zit een spanning in. Men moet verleid worden om mee te doen met Faden 2.0.

Deze strategie van verleiden wordt makkelijker gemaakt als het kunstwerk wordt ondersteund door een (vooraanstaande) kunstinstantie en de kunstenaar een bepaald aanzien heeft.

De aanpak van Filia den Hollander brengt daarom een *risico* met zich mee; het wil de comfort-zone waarin mensen het project zouden willen plaatsen doorbreken. Daardoor moet het kunstproject ook de culturele instanties verleiden, omdat Faden 2.0 niet doet – of *wil* – wat men van projecten verwacht. Het is echter wel intrigerend – en dapper.

Tweede comfort zone: Museale interactieve kunst

Conditionering van het publiek, autoriteit van de kunstenaar en een beschermende setting

Faden 2.0 komt voort uit community maar Den Hollander streeft tevens naar een exposeerbaar, museaal resultaat. Dit resultaat is daarbij heel conceptueel van aard en heeft een kenmerkende esthetische kwaliteit. Het project zal daarom ook zeker niet misstaan in het museum, dat een belangrijke bondgenoot kan zijn voor interactieve kunstwerken met een complexere natuur en die niet per se een direct (sociaal) doel hebben, zoals vele community art-projecten.

Het museum legitimeert namelijk de kunstwaarde en als het publiek het werk niet meteen begrijpt, zal men eerder *nieuwsgierig* zijn om daar achter te komen. De setting brengt de onuitgesproken mening naar voren dat het werk de moeite waard is, wat het vertrouwen geeft om te participeren als de bezoeker daartoe wordt uitgenodigd.

De kunstwereld, in de vorm van het museum of de galerie, is een vrije, parallele ruimte aan de

²⁰ De pamfletten waren volgens de immigranten van een kinderlijk karakter (de Belgische kunstenaar gebruikte een handgeschreven stijl) en hielpen hun zaak helemaal niet; ze ondermijnden de ernst van de situatie. In het museum, waar dit werk van Verdonck een jaar later terecht kwam, werd de poëtische en maatschappijkritische noot van het werk zeer gewaardeerd. In de museale context pastte het sociaal-artistieke sentiment perfect; in werkelijkheid, waar Verdonck gehoopt had een impact te hebben, werd de politieke boodschap erdoor verzwakt, wat verwarring schiep bij de immigranten. Pascal Gielen, ‘Mapping Community Art’, in: Paul de Bruyne, Pascal Gielen e.a. (red.), *Community Art*, Amsterdam 2011, pp. 16-18.

samenleving, waar geëxperimenteerd kan worden, maar waar ook andere regels gelden over 'nut' en 'doel': deze aspecten mogen ambigu zijn om de geest de ruimte te geven. Contemplatie wordt niet alleen geaccepteerd, het wordt ook zeer gewaardeerd.

Community art is in dat opzicht meedogenlozer: als het project niet concreet uit te leggen is, kan het worden afgedaan als artistiek gezwets. Wellicht worden daarom ook de onderzoeken naar sociale resultaten verricht, omdat in de "echte wereld" (met name als er geld bij gemoeid gaat) de dingen aantoonbaar nut moet hebben. Vooral als het kunst betreft die iets (positiefs) toe wil voegen aan diezelfde wereld.

Intentie, publieksparticipatie en meetbaarheid

Naast de interesse in complexe reflecties, zijn mensen in een museale setting ook sneller geneigd te accepteren dat hun aanwezigheid of (opgedrongen of uitgenodigde) interactie wordt gebruikt als *instrument* in de voltooiing van het werk. Er kan echter een grote discrepantie bestaan tussen waar de kunstenaar op reflecteert en wat de deelnemer daarvan meekrijgt.

Als het werk niet afhankelijk is van de *inbreng* van het publiek, maar alleen een instrumentele participatie vereist (dat wil zeggen; men doet wat de kunstenaar verlangt, individuele reacties zijn niet meetbaar), is het moeilijk vast te stellen of de bedoeling van het werk (en de achterliggende intentie) ook een bijpassende impact heeft op het deelnemende publiek. Dit is voor de kunstenaar een gemiste kans om door middel van publieksparticipatie zijn visie in een betekenisvolle ervaring te delen.

Ik zal twee voorbeelden aanhalen om dit te illustreren.

John Baldessari versus Rivane Neuenschwander

Your Name In Lights (2011), een installatie in de publieke ruimte van de Amerikaanse conceptuele kunstenaar John Baldessari (1931 -), wil door middel van publieksparticipatie een maatschappelijk commentaar leveren, maar blijft steken bij instrumentalisme in de relatie met de participanten.

Baldessari geeft deelnemers de kans om hun naam op een gigantische banner – die doet denken aan Las Vegas-achtige reclameborden – te zien verschijnen.²¹ Het idee is dat in de huidige maatschappij,

John Baldessari, *Your Name in Lights*, 2011. (Online deelnameregistratie aan *Your Name in Lights* gedurende het Sydney Festival, Australië.)
Afbeeldingsrechten behoren toe aan Kaldor Public Art Projects en Sydney Festival.



²¹ Iedereen kon via een speciale website zijn of haar naam doorgeven en deze naam zou voor 15 seconden in grote neon-letters op het 30 meter lange bord te zien zijn. Het werk is in 2011 exclusief getoond tijdens het Sydney Festival, een kunst- en cultuurfestival in Australië, en door Stedelijk Museum Amsterdam, in samenwerking met Holland Festival, op de gevel van het gebouw aan het Museumplein.

door alle vormen van (sociale) media en de toenemende vluchtigheid waarmee hypes worden gecreëerd, steeds meer mensen hun '15 seconds of fame' meemaken.

Om het kunstwerk hangt een sfeer van toegankelijkheid – het wordt gepresenteerd als een project dat evenzeer voor het publiek is gemaakt – waarbij wordt toegejuicht dat deelnemers komen kijken naar “het moment” dat hun naam wordt verlicht. Door er een *happening* van te maken, wordt de intentie van het werk vermoedelijk versterkt. Hier zijn twee problemen mee.

Men kan zich afvragen in hoeverre de sociaal-maatschappelijke relevantie overkomt op de gemiddelde deelnemer; door de openbare insteek van het project zal het kunstwerk voor velen iets leuks hebben, iets van een gimmick. Dit gevoel wordt bijgestaan door de plaatsing op de gevel van het Stedelijk Museum, dat toendertijd in de steigers stond: wat doet het werk bijvoorbeeld anders dan het 'I amsterdam'-object, een populaire fotolocatie?

En vooral – gezien het feit dat het werk wel degelijk een kritische kern heeft – kunnen we niet traceren (niet meetbaar) hoeveel mensen over een fractie cynisme beschikken en wie een tamelijk absurd gevoel bekruipt als hun naam op zodanig uitbundige wijze in de spotlights wordt gezet. Maar misschien wilde Baldessari juist aantonen dat de meeste mensen erg happig zijn geworden voor zulke hypes – en vandaar de lichtvoetige benaderwijze. Desalniettemin, deze aspecten worden niet geregistreerd door het kunstwerk zelf. Mogelijk alleen door het aantal aanmeldingen, of in de verspreiding via sociale media – de secundaire ontvangst van het kunstwerk.

John Baldessari, *Your Name in Lights*, 2011. Stedelijk Museum, Museumplein, Amsterdam.
Foto door Ernst van Deursen.



Jenny Holzer, *Truisms*, 1982. Times Square, New York. Public Art Fund, *Messages to the Public*.



Daarnaast is dit werk zonder uitleg of context in de publieke ruimte (slechts) een bord met allerlei vreemde namen erop. Het is moeilijk om 'fame' te ervaren als je weet dat jouw naam het gros van de mensen niets zegt; anonimiteit en publieke *exposure* komen hier verrassend samen. De deelnemer kan besluiten zichzelf nog een keer in de spotlights te zetten, door zijn of haar bannermoment te delen op Facebook of Twitter – en wat etaleer je dan? En voor wie? In principe is dit een treffende typering van het feit dat grootschalige aandacht alsmat nietszeggender wordt.

Maar als we *Your Name In Lights* vergelijken met de reclamekunst (zie afbeelding) van Jenny Holzer (1950 -), is te betwisten welke werkwijze – Holzer hanteert een 'straightforwardness' die billboard-eigen is, Baldessari voegt participatie toe – een grotere samenhang van middelen bereikt, en zich beter leent voor het publiekelijk uitdragen van een (maatschappelijke) boodschap.

Your Name In Lights leunt veel op extrinsieke intellectuele betekenisgeving en het is onduidelijk voor wie het kunstwerk uiteindelijk het meeste oplevert. Verbindt en informeert het werk door middel van een gedeelde beleving, of gebruikt het bovenal de tijdgeest, die wordt besproken in de kritische receptie? Ik heb mijn twijfels of de instrumentele publieksdeelname voldoende ruimte biedt voor een zinvolle ervaring, en het geschikte middel is om de betekenis zichtbaar te maken voor iedereen. De kwetsbaarheid van het werk van Baldessari wordt beschermd door exposanten als het Stedelijk, die het kunstwerk erkennen en dit niet in de minste plaats doen vanwege de reputatie van de kunstenaar en diens oeuvre.

De vraag rijst nu: Wanneer is er sprake van echte wederkerigheid waardoor de invloed van het publiek noodzakelijk is voor het werk en daarmee een gelaagdheid/verdieping biedt?

Het algemene betoog van Claire Bishop heb ik zo opgevat dat het produceren van menselijke relaties in de context van kunst, niet los te koppelen is van de mate waarin zij elkaar beïnvloeden: de kunstenaar werkt vanuit een artistieke intentie en een besef van de bredere context waarin hij of zij opereert. Het publiek reageert instinctief op wat er van hen gevraagd wordt, wat men ervaart en wat er met hen gebeurt. Publieksdeelname voegt wezenlijk iets toe als de kunstenaar plaats heeft gemaakt voor deze terugkoppeling, waardoor de dialoog een extra gelaagdheid aan het kunstwerk verschaft. Kunstenaars die de dialoog (bedoeld of onbedoeld) afstompen, dragen slechts bij aan een instandhouding van systemen (de kunstenaar en het kunstwerk blijven een overheersende positie houden ten opzichte van de participerende maar machteloze beschouwer) en een schijnvertoning van wederkerigheid (persoonlijke ervaringen kunnen niet optimaal gedeeld worden). De potentie van de dialoog wordt dermate afgezwakt, dat het kan leiden tot skepsis over het nut van publieksdeelname. Hierbij merk ik vaak de twee volgende kenmerken op:

- het publiek kan geen autonome invulling geven aan de relatie die hij of zij voelt tot het kunstwerk, en
- de deelname van het publiek vereist geen inzet; het werk slaagt altijd en het verschil in uitwerking door verschillend publiek is minimaal.

Het is begrijpelijk dat publieksdeelname dan een zwak esthetisch medium wordt om de betekenis over te dragen, aangezien de intrinsieke kwaliteiten van de dialoog niet worden gerespecteerd.

In deze optiek is *Eu desejo o seu desejo (I Wish Your Wish)* (2003) van Rivane Neuenschwander (1967 -) een geslaagder kunstwerk dan *Your Name In Lights*. De installatie van Neuenschwander berust op de eigen invulling: in kleine gaten aan de muur hangen kleurrijke, glanzend stoffen lintjes, bedrukt met één van de 60 wensen die voorgaande bezoekers van het werk hebben achtergelaten. Je mag een van deze lintjes – met de wens van iemand anders – meenemen, en daarvoor in de plaats schrijf je zelf een wens op een stukje papier, dat je terug in het gaatje stopt.

Zo nodigt het werk niet alleen uit om na te denken over de eigen gemoedstoestand, maar ontstaat ook een indirecte uitwisseling van verschillende reacties; je levert iets van jezelf in, om je tegelijkertijd te laten inspireren door het inzicht van anderen.²² De kunstenaar hoeft eigenlijk niets uit te leggen of te doen om het publiek een betekenisvolle ervaring mee te geven.



Rivane Neuenschwander, *Eu desejo o seu desejo (I Wish Your Wish)*, 2003.

Links: Afbeeldingsrechten behoren toe aan de kunstenaar en Stephen Friedman Gallery, Londen, Tanya Bonakdar Gallery, New York en Galeria Forte Vilaça, São Paulo. Rechtsboven: *I Wish Your Wish*-lintje gedragen om de pols. Foto door Adam Carnes. Rechtsonder: Bron www.followingrabbits.com.

²² "I Wish Your Wish (...) is derived from a tradition popular among pilgrims to the Church of Nosso Senhor do Bonfim in Bahia, who bind ribbons to their wrists or the church's front gate in the belief that when the ribbons fall off or disintegrate, their wishes will be granted." Larry Rohter, artikel voor The New York Times over 'Rivane Neuenschwander: A Day Like Any Other' in het New Museum, New York (21 juni 2010) <<http://www.nytimes.com/2010/06/22/arts/design/22neuen.html>>.

I Wish Your Wish is tevens erg geschikt voor de museale setting, omdat emotionele gereserveerdheid (die voor veel mensen een groot deel van de dagelijkse interactie met anderen bepaalt, bijvoorbeeld op het werk) minder aanwezig is, wat een positieve invloed heeft op het overdenken van de eigen gedachten en indrukken.

Hoewel er, door de backing van het museum en de toegankelijkheid van het idee, voor dit project een kleine mislukingskans geldt²³, krijgt het kunstwerk steeds meer diepgang – ‘leven’ – naarmate (de verscheidenheid van) de input groeit. Er is ruimte voor de persoonlijke relatie: je mag je verbonden voelen tot elkaar(s wensen) of tot het kunstwerk zelf – een recensente nam een lintje met de boodschap “*I wish to find pleasure in things as much as I used to as a child*” mee; voor haar de perfecte omschrijving van hoe zij Neuenschwander’s werk had ervaren.²⁴

Samengevat, een wezenlijke dialoog ontstaat als de *individuele input* van het publiek wordt waargenomen en daarbij als esthetisch element dient om de betekenis van het kunstwerk naar voren te brengen. Dit kan leiden tot een opschudding van de klassieke rolpatronen tussen kunstproducent en kunstafnemer, maar moet niet gezien worden als een devaluatie van de kunst. Het kan ook leiden tot teleurstelling van de kunstenaar, een risico dat sommigen niet zullen willen (of durven) nemen.

Rolvervaging en het nut van verschillende resultaten in Faden 2.0

De vraag die bij de eerste subsidieaanvraag van Faden 2.0 gesteld werd aan Filia den Hollander was of deze verantwoordelijkheid van de makers (de Fadenkunstenaars) voor de kwaliteit van de kunstwerken niet zorgt voor een inflatie van het kunstenaarschap.

Dit is in mijn beschouwing van Faden 2.0, en die van Den Hollander, een misvatting. Het feit dat zowel amateurs (leken) als professionele kunstenaars een Fadenkunstwerk kunnen maken – en daarmee in de opdracht die ze meekrijgen gelijk zijn – is namelijk meer een *reflectie op* het kunstenaarschap (Wat maakt een goed kunstwerk? Welke overwegingen maak je in de prijsbepaling van het kunstwerk en hoe pak je de verkoop aan?) dan een manier om aan te tonen – een vluchtige observeerder zou deze fout kunnen maken – dat iedereen kunstenaar kan zijn.

Er zit namelijk ook een educatief aspect aan het zelf ondergaan van het maken en verkopen van je kunstwerk. Deze educatie wordt overgebracht in workshops en nieuwsbrieven, waarbij telkens een verband zichtbaar wordt gemaakt tussen een Fadenkunstwerk en bestaande kunst of de verschillende facetten van kunstbeschouwing.

²³ Filia den Hollander maakte een interessante opmerking hierover: “Hoe was de start van dit project?” (De eerste tentoonstelling kan immers geen wensen ontlenen aan vorige bezoekers van het werk.) Dit is een goede vraag, aangezien dit soort projecten altijd op gang moeten komen: als het publiek eenmaal betrokken is en het project in beweging is gezet, dan pas kan de ‘zwaarte’ van het werk gaan groeien.

“As Neuenschwander explained during the installation of her show, the wishes themselves tell revealing stories that stretch across continents, ethnicities, genders. Teenagers, for instance, often desire a nice date or a new gadget; the Lebanese (*I Wish Your Wish* was shown in Beirut in 2007), on the other hand, had very specific, political wishes. “It’s like a live painting,” says the artist. “It changes every day” with the swapping of ribbons (<http://www.miami.com/rivane-neuenschwander-day-any-other-article>).” Wellicht is de aanpak iets dat kunstenaars van een bepaalde generatie verbindt. NB: *Faden 2.0* is als ‘levend schilderij’ getypeerd voorafgaand aan dit onderzoek.

²⁴ Andrea Kirsch, recensie van de tentoonstelling ‘Rivane Neuenschwander: A Day Like Any Other’ in het Irish Museum of Modern Art, Dublin (24 januari 2012) <<http://www.theartblog.org/2012/01/rivane-neuenschwander-in-dublin-lygia-pape-in-london-and-a-book-on-art-under-conditions-of-political-repression/comment-page-1/>>.

Filia den Hollander geeft een Faden 2.0 workshop (19 juni 2013) bij Atelier K&K in buurthuis De Meevaart, Amsterdam Oost.
Foto door Ana Altman.



Het is echter niet verrassend dat de subsidieverstrekker een peinzende blik op haar gezicht kreeg: de *open-endedness* van kunstwerken waarin het publiek tot op zekere hoogte wordt vrijgelaten, heeft het voor veel kunstbeschouwers moeilijk gemaakt deze werken te beoordelen.

De kunstenaar heeft echter veel invloed op de mogelijkheden van de 'hybride uitkomst' door bewust gebruik te maken van context en zorgvuldig te kiezen welke middelen de deelnemers worden aangereikt. De intentie van de kunstenaar bevat dan een bepaalde ideologie over wat het werk moet verkennen, aantonen of teweegbrengen. Dit aspect kan wel degelijk beoordeeld worden. Als dialoog met het publiek en verschil in (kwaliteit van) de uitwerkingen onderdeel is van de *bedoeling* van het kunstwerk, kan het daar op niet falen.

Het werk van Rirkrit Tiravanija (1961 -) – misschien wel de vader van relational aesthetics – faalde dan ook niet als zijn befaamde *curry kitchens* niet "correct" werden gebruikt.²⁵

Mogelijk het meest waardevolle aan zijn werk, is dat het wees op een bewustwording van sociale constructies zoals restaurants (openbare eetgelegenheid) en de eigen woning ('personal space') en het, aangeleerde of veronderstelde, wenselijke gedrag in deze situaties en de tentoonstellingsruimte. Het wonderlijke van Tiravanija's werk is dan de juxtapositie van sociale constructies (een cafetaria als kunstobject in een galerie), waardoor verschillende gedragingen kunnen optreden. Want wat moet je precies doen? En daarmee wordt de deur geopend: *Wat wil je doen?* De *open-endedness* van het werk is functioneel: het faciliteert de mogelijkheid tot uiteenlopende, ongecalculeerde reacties.

Relational aesthetics is vaak bekritiseerd op het idee dat relationele kunstwerken menselijke connecties doen ontstaan die onze bestaande, gelimiteerde omgangsvormen positief aanvullen. Het is moeilijk om de (blijvende) waarde van de nieuwe relaties te toetsen – daarin is de kritiek gegrond – maar Rirkrit

²⁵ Rirkrit Tiravanija heeft begin jaren '90 naam gemaakt met zijn kook-installaties, waarmee hij de 'gallery space' veranderde in een interactieve (eet)ruimte: Tiravanija serveerde Thaise curry aan zijn bezoekers in de expositie *Pad Thai* (1990) in de Project Room van de Paula Allen Gallery, New York; en voor *True to Life* (1991), een bijeenkomst in de New Yorkse 303 Gallery, had de kunstenaar waterkokers, eierwekkers en peper en zout klaar gezet, evenals twaalf dozijn eieren die zo bereid en genuttigd konden worden. De situatie verliep alleen iets anders dan gedacht: men begon met de eieren te gooien. Voor Tiravanija was het om het even; hij wilde juist een ruimte scheppen waarin mensen zouden losweken van conventioneel gedrag.

Tiravanija heeft deze ideologie op ingenieuze wijze vertaald in zijn werk. Hij is zich niet alleen bewust van context; hij *gebruikt* de context in de uitvoering, door zo realistisch mogelijke imitaties van alledaagse constructies in de kunstsetting te plaatsen, om een botsing te 'triggeren'.

De installatie *Untitled 1996 (Tomorrow Is Another Day)*, een reconstructie van het appartement van Tiravanija in New York, was 24 uur per dag beschikbaar om te gebruiken en in te verblijven – net als de eigen woning – maar omdat het appartement zich in een galerie bevond, hadden andere mensen hetzelfde recht.²⁶ Het is niet te ontkennen dat Tiravanija geslaagd is in het produceren van ruimtes waar sociale regels onduidelijk zijn. Zo heeft hij de kans gecreëerd om het ingeprogrammeerde gedrag van de bezoeker te verstoren, zodat deze zijn eigen regels kan bepalen. Waartoe dit leidt is de vraag – maar wel een vraag die recht doet aan de filosofische kwaliteit van kunst.²⁷



Rirkrit Tiravanija, *Untitled (Tomorrow Is Another Day)*, 1996. Kölnischer Kunstverein, Keulen, Duitsland. Afbeeldingsrechten behoren toe aan neugerriemschneider, Berlijn.

De verkenning van Faden 2.0: een quasi-onderneming als alternatieve ruimte

Om ruimte geven aan de inbreng van het publiek, moet de kunstenaar een deel van de controle loslaten. Juist dan komt hetgeen het kunstwerk wil onderzoeken tot bloei. De graadmeter is dan niet of het "werkt"; dit zou het kunstwerk haar artistieke ambiguïteit ontkennen en willen dat het hetzelfde functioneert als datgene waarop zij reflecteert. In het geval van Faden 2.0 is dat ondernemerschap, en het project zou dan pas geslaagd zijn als het draait als een onderneming.

Faden 2.0 gaat deze uitdaging aan, maar de vraag *of* dit werkt is het fundament van de maatschappelijke reflectie en één van de vragen waarmee het project de maatschappelijke constructie van kunst onderzoekt.

Door het werk op te zetten als een quasi-onderneming en de regels aan te houden waaronder deze constructie in de samenleving werkt, kan de kunst op vrijblijvende manier, als een soort vrijstelling, blijven verkennen. Zijn de kenmerken van het ondernemerschap te integreren in een kunstproject, en in hoeverre kan Den Hollander kritisch reflecteren als ze "de onderneming draaiend wil houden"?

²⁶ "People could use the kitchen to make food, wash themselves in his bathroom, sleep in the bedroom, or hang out and chat in the living room." Claire Bishop, 'Antagonism and Relational Aesthetics', *October* (2004) no. 110, p. 57.

²⁷ Het werk van Tiravanija is voor mij ook een reflectie op (onze mate van) conditionering: leidt de verstoring van conventies tot (keuze)vrijheid of inactie (de stap is te groot; men voelt zich ongemakkelijk en 'bevriest' als het ware)?

Kunst de mogelijkheid tot experimenteren en falen ontzeggen, zorgt in mijn beleving voor een verarming van de onderzoekende kwaliteiten van kunst. Deze notie kan door kunstfilosoof Jacques Rancière onderkend worden, die betoogt dat kunst op dezelfde manier functioneert als politiek, waarin ondervraging en kritiek nodig zijn om het discours voortdurend weer aan te scherpen.²⁸

Learning To Love (Eachother) More

coëxistentie tussen de traditionele kunstwereld en de 'amateurkunst' van community art

Een kunstproject als *Learning To Love You More* is een tegenbeweging voor instrumentalisme en laat amateurs (op de website benoemd als 'the general public') werk maken in opdracht van de initiatiefnemers. Dit community art project, gestart in 2002 door Miranda July (1974 -) en Harrell Fletcher (1967 -), heeft een heldere identiteit: op de website www.learningtoloveyoumore.com presenteren de kunstenaars verspreid over meerdere jaren 70 verschillende opdrachten, die zowel creatief als alledaags van aard waren. Deelnemers accepteerden één van deze opdrachten. Voor elk van de opdrachten geldt een simpele doch stricte instructie. Het doel hiervan wordt als volgt omschreven op de website: "Like a recipe, meditation practice, or familiar song, the prescriptive nature of these assignments was intended to guide people towards their own experience."²⁹

De uitvoering van het project doet in meerdere opzichten recht aan de wederkerige kwaliteit van menselijke interactie. Het is aan te nemen dat de opdrachten zorgvuldig zijn gekozen: de overwegend eenvoudige en komische opdrachten bieden een bijzondere kijk op de tijdgeest, van de manier waarop onze samenleving is vormgegeven tot dagelijkse sociale rituelen.

De dialoog wordt toegelaten en geïncorporeerd in het project: de gecureerde 'Selections' bieden bijvoorbeeld inzichten van anderen. Het uitnodigen en documenteren van deze interpretaties laat zien dat de kunstenaars achter het project weten dat het toelaten van deze lagen van dialoog, zorgen voor een esthetische verdieping van het werk. Een fragment uit deze Selections:

(Assignment #30, Take a picture of strangers holding hands.)

"I like the concept of being forced to hold hands with someone you don't know. We close ourselves

²⁸ Jacques Rancière stelt dat de esthetische ervaring tegenovergesteld is aan overeenstemming: artistiek werk staat in de perceptie open voor ondervraging. In plaats van het kunstwerk als autonome actor in de samenleving te beschouwen, wijst Rancière op de autonomie van onze *ervaring* in relatie tot kunst. De relatie van esthetiek tot de maatschappij, is voor hem eenzelfde als die van de politiek: ze berusten beiden op *dissensus*, van waaruit een continue uitwisseling van ideeën, voorstellen en alternatieven mogelijk is. Het ondervragen van de wijze waarop de wereld is georganiseerd, schept de mogelijkheid tot het veranderen of herverdelen van diezelfde wereld. In deze visie is kunst niet overwegend politiek van aard, maar vormt politiek een integraal domein van de kunst.

(Jacques Rancière, *The Politics of Aesthetics*, zoals besproken door Claire Bishop in de context van de participatory arts, in: Claire Bishop, *Artificial Hells. Participatory art and the politics of spectatorship*, Londen 2012, pp. 27-29.)

²⁹ Het project werd in 2009 gesloten met een deelnemersaantal van meer dan 8000 personen. De inzendingen waren in de eerste plaats te zien op de website, maar daarnaast ook te bekijken tijdens presentaties in zowel eminente musea en galeries als scholen, festivals en bejaardentehuizen. In 2010 werd de website aangekocht door het San Francisco Museum of Modern Art, zodat het project haar openbare expositieplek op het Internet kon behouden en nog steeds voor een groot publiek toegankelijk is.

off in public and forget that we are all related and connected. Having to hold hands with someone you don't know would help knock down some of those barriers. I think that Macy's should make you hold hands with strangers as you shop. It could change the world."



Madeleine Brown, Middlesbrough, UK.
Miranda July and Harrell Fletcher,
Learning To Love You More, 2002-2009.

Assignment #30, Take a picture of strangers holding hands. Ask two or more people who are strangers to you and to each other to hold hands and then take a picture of them. Take the picture when they aren't smiling. Please make sure the picture includes the faces of the strangers.

Faden 2.0 heeft veel raakvlakken met Learning To Love You More (LTYM). Beide projecten tonen het werk van de deelnemers *online* – waardoor kunst letterlijk en figuurlijk toegankelijker wordt gemaakt voor het gewone publiek. Op deze websites zijn verklaringen te lezen – 'Selections' en 'Wie doen er mee?' – die worden beschouwd als een waardevolle toevoeging aan het kunstwerk dat (en de reflectie die) samen wordt gemaakt. Behalve dat zijn zowel de Fadenkunstwerken als de LTYM-opdrachten gebonden aan regels en krijgt de deelnemer een duidelijke instructie mee, waardoor de kunstenaars grip hebben op de cohesie van het gehele project. Binnen deze regels is ruimte voor de individualiteit van de deelnemers, die hun eigen draai aan de opdracht kunnen geven.

Tenslotte wil Faden 2.0 net als LTYM een brug maken naar de elitaire kunstwereld. Faden 2.0 neemt echter een gedurfdere positie in, want het project onderzoekt ook bepaalde spanningen.

LTYM draait vrijwel volledig op sympathie en verrijking; Faden 2.0 werkt met een ondervraging van systemen (het is een model voor interventie) die bestaande comfort-zones waarin kunst beweegt, op scherp zet en daarmee de kunstwereld niet per se overtuigt van haar sympathiek-zijn, maar eerder de vraag stelt: *Durf je dit aan?*

Daarbij hebben Miranda July en Harrell Fletcher dankzij hun bekendheid als kunstenaars een grotere stem; Faden 2.0 moet deze stem samen met de deelnemers en betrokken instanties vormen. De maatschappelijke verkenning van Faden 2.0 is onder meer dit onderzoek: kan een samenleving het aan om behalve het netwerk- en hiërarchische systeem, ook het directe (democratische) systeem te honoreren?

Er zit dan ook een spanning in de wil van Faden 2.0 om als randproject, zonder de veiligheid van naam en faam, in het hart van het kunstestablishment terecht te komen: het Stedelijk Museum Amsterdam. Wat *Learning To Love You More* duidelijk laat zien, is dat community art wel degelijk kan samenleven met de wereld van de *high art*, en dat een sociaal-maatschappelijke kunstbeleving (community art) niet

gebonden hoeft te zijn aan een "lager niveau". Wellicht kan er een derde comfort-zone ontstaan: eentje die 'amateurkunst', onder leiding van bekwame kunstenaars, een plek geeft binnen de gevestigde kunstwereld. Met als doel *meer van elkaar te gaan houden*.

Het is voor nu de vraag of het gevestigde centrum van de kunst er klaar voor is om dit toe te staan. Faden 2.0 heeft het Stedelijk – en haar directeur, Ann Goldstein* – al op de hoogte gebracht van het kunstproject, en probeert het museum te verleiden ook onderdeel te worden van de co-creatie. Het museum kan de artistieke onderneming die Faden 2.0 is, een geheel nieuwe dimensie geven, en Faden 2.0 kan op zijn beurt museumkunst persoonlijk maken en dichterbij brengen. Ik vind dit als kunsthistorica zijnde een zeer intrigerend voorstel: hier liggen mogelijkheden om te experimenteren met het kunstinstituut en een diepere binding tot stand te brengen tussen kunst, haar afnemers, de samenleving en het tijdsgewricht waarin wij ons bevinden.

Wellicht zal het elitaire centrum de deuren niet zo snel willen openen; wellicht zullen projecten als Faden 2.0 hun levenskracht en innovativiteit moeten bewijzen. Faden 2.0 is een kunstproject dat mede door Filia den Hollander's besef van maatschappelijke verantwoordelijkheid en liefde voor democratie, zo is opgebouwd dat de verdiensten als het ware "opstapelen". Als het aantal deelnemers groeit, kun je met meer mensen contact leggen en verschillende lagen van de samenleving komen samen; als er meer kunstwerken gemaakt worden, heb je meer artistieke concepten, interpretaties en schoonheid; en als er meer kunstwerken worden verkocht, groeien de inkomsten voor iedereen mee. De betrokkenen bij het project proberen een punt te bereiken dat het Stedelijk niet meer om deze 'levenskracht' heen kan en inziet wat voor mooie toevoeging het daaraan zou kunnen zijn.

Of het Stedelijk Museum ook het hart zal openen voor Faden 2.0? Dat zal de tijd uitwijzen.

**Op 28 augustus 2013 heeft mevrouw Goldstein bekend gemaakt te stoppen met haar functie als artistiek directeur van Stedelijk Museum Amsterdam. Zij zal per 1 december 2013 vertrekken.*

Bronnenlijst

Literatuur:

- Bishop, Claire, 'Antagonism and Relational Aesthetics', *October* (2004) no. 110, p. 51-79.
- Bishop, Claire, 'The Social Turn: Collaboration and Its Discontents', in: Claire Bishop, *Artificial Hells. Participatory art and the politics of spectatorship*, Londen 2012, pp. 11-40.
- Bishop, Claire, 'The Social Turn: Collaboration and Its Discontents', in: Margriet Schavemaker, Mischa Rakier (red.), *Right About Now, Art & Theory since the 1990s*, 2007, pp. 59-68.
- Bourriaud, Nicolas, *Relational Aesthetics*, Dijon 2002.
- Gielen, Pascal, 'Mapping Community Art', in: Paul de Bruyne, Pascal Gielen e.a. (red.), *Community Art*, Amsterdam 2011, pp. 16-33.
- Hagoort, Erik, *Goede bedoelingen. Over het beoordelen van ontmoetingskunst*, in opdracht van het Fonds voor beeldende kunsten, vormgeving en bouwkunst, Amsterdam 2005.
- Hollander, Filia den e.a. (red.), *In Collaboration With*, kunstboek als vervolg op de tentoonstelling 'Double Participants' in Lokaal 01, Breda, Amsterdam 1994.
- Twaalfhoven, Anita e.a. (red.), 'Community art', *Boekman: Tijdschrift voor kunst, cultuur en beleid* 22 (2010) nr. 82 (Voorjaar).

Overige bronnen:

- Davidsz, Elvira, interview met beeldend kunstenaar Filia den Hollander, 7 november 2012.
- Heeswijk, Jeanne van, 'Art and Social Change: learning collectively to take responsibility', essay gepubliceerd op de website van de kunstenaar, 22 september 2011
<http://www.jeanneworks.net/#/essays/art_and_social_change%3A_learning_collectively_to_take_responsibility/>.
- Kirsh, Andrea, recensie 'Rivane Neuenschwander: A Day Like Any Other' Irish Museum of Modern Art, 24 januari 2012 <<http://www.theartblog.org/2012/01/rivane-neuenschwander-in-dublin-lygia-pape-in-london-and-a-book-on-art-under-conditions-of-political-repression/comment-page-1/>>.
- Rohter, Larry, artikel The New York Times 'Rivane Neuenschwander: A Day Like Any Other' New Museum (NY), 21 juni 2010 <<http://www.nytimes.com/2010/06/22/arts/design/22neuen.html>>.