



LAPS

Gerrit Rietveld Academie

[www.laps-rietveld.nl](http://www.laps-rietveld.nl)

[PDF](#)

2003

## Ruimte in de openbare kunst

Xander Karskens

Spreek de drie woorden ‘kunst’ en ‘openbare ruimte’ in één zin uit, en geheid dat je gesprekspartner een moeilijk gezicht trekt. Uit deze reactie kun je concluderen dat het een heikel onderwerp is: over kunst in de openbare ruimte wordt de afgelopen jaren veel en lang gediscussieerd. Algemeen gesproken kun je vaststellen dat deze discussie twee kanten kent: enerzijds gaat ze over de autonomie van de kunst zélf (en haar moeizame relatie met het grote publiek), anderzijds over de vorm waarin de kunst zich in de openbare ruimte zou kunnen presenteren (en hoe haar implementatie in de openbare ruimte dient te worden gereguleerd).

Beeldende kunst kan een belangrijke bijdrage leveren aan een verbetering van de kwaliteit van onze openbare ruimte, maar ze kan moeite hebben met het vervullen van een meer toegepaste rol, ten koste van haar autonomie. Het lijkt erop dat de twee terreinen zich lastig laten verenigen vanwege intrinsieke karakterverschillen. De beeldende kunst heeft zich sinds het modernisme prettig gevoeld binnen de neutrale witte muren van haar institutionele locus, waar ze zich vrij van alle invloeden van buitenaf kon laten zien – en waar ze dus geen rekening hoefde te houden met afleiding door aardse zaken. Het publiek kwam naar haar toe en kreeg de mogelijkheid het kunstwerk op gepaste wijze, in alle rust, te aanschouwen. Slechts op deze manier was het mogelijk haar gelaagdheid en onbenoembare geheimen te ontrafelen; te worden betoverd, geschokt, ontroerd, of in verwarring gebracht. De kunst hoefde zich niet druk te maken om het grote publiek, maar kon het zich veroorloven slechts te spreken tot haar trouwste volgelingen, een groep die bovendien goed op de hoogte was van haar geschiedenis. En het grote publiek, tja – kunst is nou eenmaal niet voor iedereen. Maar iedereen is nu precies de doelgroep van de openbare ruimte. Kunst, kortom, zal zich anders moeten gedragen om te kunnen communiceren, om verstaan te worden in een omgeving waarin ze concurrentie heeft van een stortvloed aan andere visuele informatie.

De meest precare kwestie voor de toepassing van beeldende kunst in de openbare ruimte is dus de aantasting van haar autonomie, waardoor het gevaar bestaat dat haar krachten zomaar wegvloeien: voorbeelden genoeg van kunstwerken die slechts lijken te fungeren als decoratie voor nieuwbouwarchitectuur, als slagroom op de taart. Steeds vaker lijkt kunst routineus te worden ingezet als planologisch bindmiddel in stedenbouwkundige ontwerpen, om de openbare ruimte een wat menselijker gezicht te geven. Een cynicus zou kunnen opmerken dat de kunstenaar langzaam verwordt tot ambtenaar van de afdeling ‘Opleuken’ en dat hij/zij slechts met oplossingen dient te komen voor hiaten in de vormgeving van de openbare ruimte op praktisch niveau.

In zijn lezing *Misbruik van de openbare ruimte*, geschreven voor een seminar over de über-Vinex-locatie Leidsche Rijn, plaatst Chris Dercon kritische kanttekeningen bij het oer-Nederlandse consensusmodel van experts, adviescommissies en opdrachtverstrekkingen aan kunstenaars – een model dat de betrekkingen tussen kunst en openbare ruimte op verstikkende wijze heeft geïnstitutionaliseerd en kunst steeds vaker omvormt tot ‘communicatiestrategie’.<sup>1</sup> Dercon vraagt zich af of de kunstenaar nog wel op zijn plaats is in deze constellatie en pleit voor een grondige revaluatie van de positie van de kunstenaar als probleemoplosser. In plaats van de

vraag 'Hoe moet op de nieuwe plek met kunst omgegaan worden?', zou het zinvol zijn wat vaker na te denken over het 'waarom' van kunsttoepassingen in de openbare ruimte.<sup>2</sup> De historische vanzelfsprekendheid daarvan is door veranderingen in het karakter en de inrichting van de openbare ruimte in het gedrang gekomen en er is sterke behoefte aan nieuwe formuleringen en alternatieve modellen. Hoe relevant zijn inzichten van kunstenaars in planologische kwesties? Op welke manier om te gaan met de subjectiviteit die kleeft aan 'kwaliteit van de leefomgeving'? Hoe dienen opdrachten tot stand te komen – leidt het commissie- en expertmodel niet te vaak tot suffe compromissen?

Het lijkt zinvol onderscheid te maken tussen de verschillende posities die worden ingenomen in de brede vergaarbak die 'kunst in de openbare ruimte' is geworden. De term is pas gemeengoed geworden na de Tweede Wereldoorlog – binnen vijftig jaar heeft er een ontwikkeling plaatsgevonden van een beeld op een brug via radiozenders met engelenzang naar multiculturele sporttoernooien. Allemaal onder de noemer 'kunst in de openbare ruimte', maar moeilijk vergelijkbaar wat betreft doel, vorm en functie. Verschillende soorten openbare ruimte vragen dan ook om verschillende soorten kunst, als ze er al om vragen, en het is het lastig om een in opdracht vervaardigde sculptuur te vergelijken met een tijdelijke groepstentoonstelling van buitenprojecten, of met de golf van sociaal geëngageerde projectkunst van het afgelopen decennium – een stroming die het opzoeken van de openbaarheid nadrukkelijk op haar agenda heeft staan.

In een ultieme poging het gapende gat met de maatschappij te slechten, het juk van het verzuurde jaren-tachtig-cynisme af te werpen en zichzelf terug in het dagelijks leven te positioneren, bood de beeldende kunst zich in de loop van de jaren negentig steeds vaker op persoonlijke wijze aan aan haar publiek. Het nieuwe engagement van de 'sociale sculptuur' (of het bredere discours van Nicolas Bourriaud's 'relational aesthetics') zorgde er onder andere voor dat de positie van de toeschouwer opschoof in de richting van 'deelnemer', dat het proces belangrijker werd dan het eindproduct, en dat elitarisme plaatsmaakte voor generositeit. Via direct persoonlijk contact heroverde de kunst haar legitimatie bij het publiek; ze masseerde zere voeten en stramme ledematen, kwam 's nachts waken over je dromen, sloot vriendschappen voor het leven, en beloofde oprecht nooit meer arrogant te zijn. In deze hoedanigheid brak ze noodgedwongen los uit haar gebruikelijke institutionele locus, het museum ('mausoleum') of de galerie, en verplaatste ze haar werkterrein – deels – min of meer automatisch naar de openbare ruimte, de plaats waar het echte leven zich immers afspeelt. Deze redenering volgend, kun je stellen dat de omarming van de openbare ruimte een logisch station is in een ontwikkeling vanuit de kunst zélf, niet slechts een door de politiek vormgegeven mechanisme. Dit is kortom, hoewel ze vaak onder dezelfde noemer worden gevangen, een ander soort kunst in de openbare ruimte, dan die tot stand komt in opdrachtsituaties. Het is een beweging van binnenuit, een noodzakelijke geste van een in crisis geraakte (want te cynische en te afstandelijke) sector, die zich realiseert dat het geduld van haar publiek opraakt en die haar soevereiniteit op het gebied van verbeeldingsproductie ziet afbrokkelen ten gunste van andere, toegankelijker gebieden van de hedendaagse cultuur.

De Nederlandse afvaardiging voor de Biënnale van Venetië in 2003 ('We Are The World') kan worden beschouwd als hoogtepunt (en, gezien de recente ontwikkelingen in de richting van een meer politiek geladen engagement, wellicht ook eindpunt) in deze niche van de actuele kunst. Ze liet een representatieve doorsnede zien van de participatieve, relationele, genereuze positie: alle vijf kunstenaars situeren hun projecten nadrukkelijk midden in de maatschappij, infiltreren het dagelijks leven en beïnvloeden de levens van de betrokkenen op een directe, persoonlijke manier. En toch krijg je als beschouwer het gevoel dat er iets wringt. Een bar als kunstwerk is leuk en herbergt wellicht een keur aan metaforische kwaliteiten, maar als hij het grootste deel van de tijd niet functioneert, blijft het nog steeds knap ongezellig. En zijn er echt mensen die serieus een potje landjepik spelen als er niets beters te doen is? Het probleem met al deze uitingen is dat het te veel kunstwerken zijn geworden – in beginsel niet verschillend van hun evenknie in de echte wereld, maar evengoed blijven het kunstwerken. Het is niet de echte wereld, maar een blik erop of een interpretatie ervan; het vraagt erom spontaan en onbezonnen te worden ondergaan, maar wordt uiteindelijk door de beschouwer toch geïnterpreteerd. Kunst is níet het dagelijks leven (gelukkig maar!); een presentatie binnen de institutionele

context van een Biënnale maakt deze identificatie eigenlijk op voorhand onmogelijk.

Als we het hebben over openbare ruimte, bedoelen we eigenlijk altijd onze stedelijke omgeving en haar periferie. Deze ruimte, die het dagelijks leven van een hoge concentratie mensen beïnvloedt, is de afgelopen decennia aanzienlijk veranderd – de gecompliceerde dynamiek van stedelijke processen en de groeiende alomtegenwoordigheid van beeldinformatie dicteert in steeds grotere mate de behoefte aan specifieke, aangepaste bijdragen van kunstenaars. De ontwikkeling in planologische inzichten en de verscheidenheid aan opvattingen omtrent de ‘ideale stad’ en haar inrichting zorgt voor ondoorzichtigheid in de taak die is weggelegd voor de beeldende kunst. Moet ze houvast bieden, of juist zekerheden ondergraven? Moet ze wegwijzen, navigeren, informatie ontsluiten en inzicht geven in de vormgeving van onze leefomgeving? In hoeverre dient ze zich te vermengen met architectonische en stedenbouwkundige planning? Is de kunstenaar de geschikte persoon om in een vroeg stadium actief mee te denken met de architect en de stedenbouwer, of moet hij/zij juist hun ideeën verhelderen en aanvullen?

Als we de huidige situatie in de Nederlandse beeldende kunst analyseren, kun je concluderen dat er grofweg twee kampen zijn ontstaan: het ene propageert een terugkeer naar de autonomie van de kunst, het andere een verdere versmelting met (laag)culturele deelterreinen als mode, vormgeving en reclame, en muziek. De actuele discussie over de toekomst van de Nederlandse musea en op welke manier zij nog een rol van betekenis kunnen spelen (als dat nog mogelijk is) binnen onze versnipperde cultuur van videoclips, reclamebombardementen en overall-entertainment, wordt voor een deel geschraagd door deze conflicterende standpunten. En ook wanneer men nadenkt over de bijdrage van kunst aan de openbare ruimte, is het onmogelijk voorbij te gaan aan de vraag of de kunst zich überhaupt wel staande kan houden te midden van de verregaande codering van de hedendaagse stad. Ook het landschap is een consumptiegoed geworden, het meest publieke domein in onze ‘beleviscultuur’.

Eén van de meest concrete ‘dragers’ van deze beleviscultuur in de steden is de buitenmuur – de schil, het pantser tussen private en publieke ruimte. In zijn artikel ‘Hoe hacken wij de openbare ruimte?’ schetst Siebe Thissen de situatie in de hedendaagse grote stad, waarin volgens de auteur een nieuw vermogen dient te worden ontwikkeld om te midden van de wildgroei aan dragers en informatie de stad te leren lezen.<sup>3</sup> In het visuele beeldaanbod is een onderscheid aan te brengen tussen zones waarin de lokale overheden strenge regels handhaven (in prestigieuze winkelstraten wordt oneigenlijk gebruik van de buitenmuur bestreden en de straat overzichtelijk en interpreteerbaar gehouden) en zones waarin regulering niet bestaat of ze geen grip kan krijgen op de veelvormige illegale infiltratie van de openbare ruimte. Onze waarneming van deze informatie draagt sterk bij aan ons gevoel van verhoudingen in de wereld waarin we leven: we brengen er onderscheid mee aan, bijvoorbeeld tussen gevoelens van veiligheid, welzijn en structuur aan de ene kant, en onbehagen en instabiliteit aan de andere. Het principe van de (onbewuste) dagelijkse interpretatie van onze leefomgeving is uiteraard een van de vertrekpunten voor de vormgevers van de openbare ruimte, maar logischerwijs tegelijkertijd een vruchtbaar uitgangspunt voor meer tegendraadse artistieke strategieën. Het democratische karakter van de buitenmuur als communicator van boodschappen heeft ervoor gezorgd dat poster- en stickerplakkers, graffiti-kunstenaars en andere exponenten van de straatcultuur een domein hebben gevonden waarbinnen op een directe manier de perceptie van de stedelijke omgeving kan worden beïnvloed. Door middel van toevoegingen aan of veranderingen van bestaande stedelijke codes (reclame-uitingen, bewegwijzering, straatmeubilair) ondergraven deze stadsguerrilla’s een eenduidige interpretatie van het ‘bekende’ en brengen ze bestaande betekenissen aan het wankelen. De effectiviteit van deze speels-artistieke strategieën van betekenisverwarring hangt samen met hun onbeheersbaarheid: ze zijn een intrinsiek product van de openbare ruimte, deels gemotiveerd door ontevredenheid over de dominantie van de kapitalistische codes en de politiek van regulering. Door zich op hetzelfde niveau te bewegen als de tekens waar ze zich toe verhouden, door zich te versluieren en voor te doen als gelijkwaardige deelnemers aan hetzelfde spelletje, compliceren deze straatinfiltranten de lezing van onze dagelijkse omgeving en dwingen ze ons bewust of onbewust tot revaluatie van hetgeen we denken te weten.<sup>4</sup>

Het spontane, organische, onmiddellijke karakter van deze uitingen is moeilijk te benaderen door beeldende

kunst die specifiek in opdracht is gemaakt voor de openbare ruimte. Er zijn uiteraard autonome kunstenaars die succesvol dit domein binnendringen en hun werk op een vergelijkbare manier in het stadsbeeld weten te positioneren – meestal gebruikmakend van eenzelfde instrumentarium als de wildplakkers en graffiti-kunstenaars. Wil ze zich in het publieke domein staande houden en effect sorteren, dan is het belangrijk dat de kunst zich voldoende kan transformeren, dat ze zich weet op te lossen in het dagelijks leven tot op het punt dat ze (bijna) niet meer te herkennen is – zonder aan spanning en artistieke verbeeldingskracht in te boeten. Een kunstwerk of project dat zich ook als zodanig voordoet (ha, kunst), is in de openbare ruimte vaak belerend en saai; vaak wordt van de passant verwacht dat ze voor even de positie van beschouwer inneemt en braaf de intentie van de kunstenaar interpreteert. De deels onbeheersbare grotestadsdynamiek vraagt om flexibele artistieke input, om bijdragen die zich kunnen aanpassen aan de snelheid, de chaos en het spektakel van de straat – werken die zich voordoen als onderdeel van het dagelijks leven en zich terloops aan de passant (niet: beschouwer) openbaren. Kunst die plots opduikt, verwondert, wringt en vragen oproept; kunst die misleidt, prikkelt en over een schijnbeweging beschikt.

De openbare ruimte is juist interessant vanwege haar onvoorspelbaarheid en onbeheersbaarheid – hierin schuilt een belofte van vrijheid, ruimte tot creatie, avontuur en potentiële schoonheid. Aan vrijwel alle artistieke strategieën uit de moderne kunstgeschiedenis die zich bezighielden met de inrichting van de stedelijke omgeving, van de historische avant-gardes aan het begin van de twintigste eeuw, via Constants utopische New Babylon tot aan de postmoderne situatie in het heden, ligt dit besef ten grondslag. De openbare ruimte moet ook ruimte blijven, en ruimte bieden; hoe meer ze wordt opgevuld, uitgelegd en afgekaderd, hoe minder speling er uiteindelijk overblijft.

Najaar 2003, tijdens een door het Lectoraat Art & Public Space georganiseerde discussie-avond over de toekomst van kunst met een sociaal, ‘geëngageerd’ karakter (weg van het museum, de echte wereld in), liet een aantal kunstenaars zich uit over de stand van zaken in hun beroepspraktijk. Suchan Kinoshita, De Geuzen en Otto Berchem houden zich allen bezig met directe communicatie met hun publiek en trachten alternatieve posities te formuleren ten opzichte van de object-gebaseerde museumkunst van de postmoderne generatie vóór hen. De kunstenaars gaven blijk van een gedeelde interesse in een directe communicatie met de toeschouwer, maar bleken verder zeer uiteenlopende ideeën te hebben over de vorm en functie van kunst in de openbare ruimte.

Kinoshita’s voorkeur voor de openbare ruimte als locus voor haar projecten heeft te maken met de onbeheersbaarheid en onvoorspelbaarheid ervan – positieve kwaliteiten voor haar artistieke proces, die alleen maar aan kracht verliezen wanneer ze door de theorie wordt ingekaderd. In haar optiek is de beweging naar buiten (en het onderzoek van institutionele grenzen) een logische stap voor de kunst en dient men voorzichtig te zijn met categorisering als ‘sociale sculptuur’ en ‘kunst in de openbare ruimte’: hieruit ontstaan namelijk contextuele beoordelingscriteria die voorbijgaan aan wat de kunst zélf kan betekenen: een persoonlijke ervaring, waarin het onbenoembare een belangrijke rol speelt. Berchem, wiens projecten nog het meest constant onder de paraplu van de ‘sociale sculptuur’ vallen, legde ook de nadruk op het bereiken van publiek buiten de kunst, en toonde zich vooral geïnteresseerd in het faciliteren van gemeenschapszin – zowel het bij elkaar brengen van gelijkgestemden, als het creëren van nieuwe sociale microstructuren. De positie van het kunstenaarstrio De Geuzen, een stichting voor ‘multivisueel onderzoek’, ligt steviger verankerd in het opdrachtencircuit. In zeker opzicht zijn zij in vergelijking met Kinoshita en Berchem verder verwijderd van het autonome kunstenaarsschap en vaker op lokaal overheidsniveau betrokken bij oplossingsgericht onderzoek naar vraagstukken op het gebied van landschapsinrichting en stedenbouw.

Tijdens de avond bleek vooral dat de veronderstelde gemeenschappelijke interesse van de kunstenaars voor het publieke domein in veel opzichten een ogenschijnlijke is. Er zit een behoorlijke bandbreedte tussen kunst die zich vanuit een autonome gedachte op sociale structuren richt, en kunst die bijna uitsluitend instrumentele toepassingen produceert. Dat verschil bemoeilijkt een samenhangende discussie – een discussie die komende

jaren meer dan ooit zal worden gevoerd.

1. Chris Dercon, 'Misbruik van de openbare ruimte', Archis no. 5, 2001, p.31.
2. idem, p.31.
3. Siebe Thissen, 'Hoe hacken wij de openbare ruimte?', Metropolis M, nr. 5, 2003, p.103.
4. Overigens stelt Thissen terecht dat de gebruikte vormtaal, zoals stickers, posters en graffiti, inmiddels door marketingbureaus is geannexeerd en wordt toegepast in reclamecampagnes voor multinationals als Nike. In die zin wordt ook deze tegencultuur inmiddels geïnstitutionaliseerd.

No related posts.