

2004

OVER OPENBARE KUNST

Terwijl het internationale discours sinds jaar en dag spreekt over 'public art', begint in Nederland eerst recentelijk het inzicht door te dringen dat het zo vertrouwde 'beeldende kunst in de openbare ruimte' een inadequate term is. De openbare ruimte – lange tijd vereenzelvigd met 'buitenruimte' – werd gezien als een soort openluchtmuseum, waarvoor vergelijkbare selectie en beoordelingscriteria golden die ook in het museum dominant waren. De beoordeling van kunst in de openbare ruimte bleef doorgaans voorbehouden aan een curatorium van deskundigen en ingewijden. Dit proces onderstreepte "een impliciete afwijzing van de bedenkelijke smaak van het volk". De overheid beschouwde kunst immers als een exclusief middel om de verheffing en verlichting van haar onderdanen te bevorderen.

Kunst was – en is nog altijd – een zaak van overheidsaanbod waarin de vraag van het publiek wordt genegeerd of ontkend. Expliciet wordt dit standpunt verwoord door Bert van Meggelen, destijds intendant van Rotterdam Culturele Hoofdstad 2001. In het boek *Grootstedelijke Reflecties. Over Kunst & Openbare Ruimte* (Rotterdam 2002) vinden we een discussie met Mohammed Benzakour. Van Meggelen spreekt van 'een dispuut' als hij de spanning tussen aanbod en vraag aan de orde stelt. Benzakour hekelt het feit dat de overheid consequent weigert 'de ontvanger' van kunst in de openbare ruimte serieus te nemen: "Als de ontvanger het aangeboden niet wil ontvangen, wat dan? Dit is een soort terrorisme van de openbare ruimte die mij niet aanstaat". Van Meggelen reageert even militant: "Het gaat er helemaal niet om of iemand het wil. Het gaat erom dat iemand het aanbiedt". Krasser en bondiger kan de polemieek tussen aanbod en vraag niet worden samengevat.

In *De gijzeling van de beeldende kunst* (1997) en meer recentelijk in *Springlevend* (2002) heeft Riki Simons een vernietigende kritiek geleverd op het 'marktje spelen' van de Nederlandse overheid. Gewapend met een kunstbeleid, een ondoorzichtig subsidiestelsel en nepotistisch netwerk van adviescommissies, die herinneren aan de hoogtijdagen van de communistische staatskunst, is er in Nederland een 'schaduwwereld' ontstaan die de illusie van een bloeiende kunstmarkt ventileert:

"Zo werd het haastig met belastinggeld nabouwen van alles wat elders een vrije markt bedenkt en onderneemt, de full-time-bezigheid voor een grote ambtelijke kunstindustrie. Ongemerkt is er een complete schaduwwereld gegroeid die wordt voorgesteld als een vrije markt met echt succes".

In zo'n bevoogdend kunstklimaat speelt de vraag van het publiek geen enkele rol. Want waarom zouden kunstenaars zich in Nederland op het publiek moeten richten? Of op de openbare ruimte? Gezien de hermetische structuur van het kunstbeleid zijn kunstenaars eerder genoodzaakt zich te richten op "een gesloten circuit dat wordt gedomineerd door de overheid en door kunstexperts". Voor kunstenaars in de openbare ruimte geldt eenzelfde verhaal. Het recentelijk door de Stichting Kunst en Openbare Ruimte (SKOR) uitgegeven overzichtsboek *Publiek Werk* (2001) bevestigt de merkwaardige trend dat het aanbod van kunstwerken voor de openbare ruimte vele malen groter is dan de belangstelling van kunstenaars voor diezelfde openbare ruimte:

"Sommige kunstenaars zien de openbare ruimte als hun werkterrein. [...] De meeste kunstenaars hebben echter geen bijzondere belangstelling voor de openbare ruimte, maar zijn wel in staat een goed werk daarvoor te maken".

Riki Simons mag dan erg optimistisch zijn in haar verwachtingen van 'de markt', markt en vraag zijn geen synoniemen. Zo is de vraag in Rotterdam naar 'openbare kunst' bijzonder groot, maar is er nauwelijks sprake van een commerciële markt. Rotterdam telt talloze kleinere en grotere verbanden en organisaties die uitdrukking geven aan de vraag naar publieke kunst, vooral in de zogenaamde stadsvernieuwingswijken: bewonersorganisaties als Kunst in Katendrecht, Kunst in Spangen, Ecoteam Agnieszebuurt; stichtingen als Cell, Straatbeeld, Kunst & Milieu, Kunst & Welzijn; collectieven als Locus 010, Biemans Concern, B.A.D. Charlois, Dutch Renaissance, Galerie Baran; en stadskunstenaars als Hieke Pars, Ferial Kheradpicheh, Chris Ripken, Navin Thakoer, Karin Keyzer,

Vera Harmsen en Jorge Kata Nuñez werken doorgaans onafhankelijk, dat wil zeggen, zonder steun van de gevestigde kunstsector, met en voor het Rotterdamse publiek. Veelal vinden zij hun financiering buiten het kunstcircuit: bij deelgemeenten, bewonersorganisaties, scholen, buurthuizen, woningbouwverenigingen, jongerenorganisaties, migrantenorganisaties en andere sociaal-culturele instellingen. Op het Noordereiland heeft dit streven zelfs geresulteerd in een huis-aan-huisblad, Scheepsjournaal M.S. Noordereiland, uitgegeven door beeldend kunstenaar Joe Cillen, waarin openbare kunst en de sociaal-economische vernieuwing van het Eiland een hecht bondgenootschap hebben gesloten.

Omdat financiële - en daarmee artistieke – erkenning van deze kunstsector door gevestigde kunstinstuties doorgaans ontbreekt, heeft openbare kunst zich noodgedwongen tot een autonome, of liever, geïsoleerde kunstsector ontwikkeld, waarin niet het aanbod, maar de vraag centraal staat. In weerwil van bovenstaande opmerking, dat “de meeste kunstenaars geen bijzondere belangstelling voor de openbare ruimte (hebben)”, moeten we constateren dat een groot aantal kunstenaars wel degelijk belangstelling heeft voor de openbare ruimte. Zij slagen er echter niet altijd in het gesloten circuit van overheidsinstellingen, subsidieregelingen en kunstexperts te doorbreken.

Bovendien laat openbare kunst zien dat het zeer goed mogelijk is boeiende en interessante kunstprojecten te ontwikkelen in samenwerking met Rotterdamse stadsbewoners, zonder de bevoogdende supervisie van een adviescommissie die beweert de kwaliteit van het werk te willen bewaken. ‘Kunst in de openbare ruimte’ is in toenemende mate ‘openbare kunst’ geworden.

Is de steen des aanstoots wellicht het wegvallen van de veelgeprezen autonomie van kunstenaars? Kunstenaars die in de openbare ruimte werken, zo luidt een veelgehoorde klacht, zouden aan autonomie inboeten. Wat voor grafisch ontwerpers en architecten altijd al vanzelfsprekend was – werken in opdracht – zou nu ook voor de openbare kunstenaar gelden. Wat in de opleiding aan Kunstacademies ooit ‘autonoom’ heette, is ondertussen opgegaan in ontwerp en beheer van virtuele en sociale omgevingen. De gewraakte ‘liaison dangereuse’ tussen kunstpraktijken en het bedrijfsleven dat zich, aangejaagd door reclame en lifestyling, haast als een Gesamtkunstwerk gaat opvatten, maakt van kunstenaars kleinschalige kunst en cultuurmakelaars.

Maar is die autonomie wel verdwenen? Het is weliswaar als onschokbaar fundament van de aristieke productie verdwenen – de vraag blijft overigens of het er ooit was – maar als praktijk werkt het nog wel degelijk door. Wellicht is het beter deze inzet ‘initiërende autonomie’ te noemen: het gaat dan om de activiteit van kunstenaars die concepten, ideeën en artistieke en technologische media voor interactieprocessen aanbieden en communiceren. Hierdoor kan een ontwerpproces (van de openbare ruimte) een door de kunstenaar gewenste richting inslaan, maar blijft de uitkomst het resultaat van de dynamiek van alle betrokken partijen.

Hoewel ‘het volk’ als bindende term inmiddels is afgeschaft, wordt in kunstkringen nog regelmatig over ‘het publiek’ gesproken. Alsof er zo’n homogene categorie zou bestaan. Alleen bij een nieuwe generatie marktgerichte ‘cultuurmakelaars’ en vernieuwingsgezinde, vooral Angelsaksische ‘public art’-theoretici lijkt het spreken over ‘publieken’ gemeengoed geworden. De makelaar denkt daarbij allereerst aan ‘doelgroepen’ of ‘marktsegmenten’, de theoreticus wil, in navolging van Hajer en Reijndorps studie *Op zoek naar nieuw publiek domein* (2001), beklemtonen dat het publieke domein bestaat uit verschillende maatschappelijke en culturele groepen of ‘publieken’ die met elkaar interacteren.

De term ‘openbare kunst’ beschikt, zoals we reeds zagen, in Nederland nog nauwelijks over een kunstgeschiedenis. Hoe verhoudt die kunst zich tot openbare ruimten waardoorheen zich uiteenlopende publieken bewegen? Hoewel Ina Boiten in haar boek *Publieke Kunst* (2001) als eerste Nederlandse auteur een keuze maakt voor de internationaal gangbare term ‘publieke kunst’ (public art), lijkt ze vooral een specifiek segment van de hedendaagse openbare kunst te duiden:

“Deze term dient niet te worden opgevat als een directe vertaling van het Angelsaksische Public Art. Met ‘publieke’ wordt eenzelfde referentiekader aangesneden als in de term ‘publieke vrouw’: prikkelend, uitnodigend om te gebruiken, voor iedereen (die wil betalen) toegankelijk, bereikbaar,

actieve deelname vereist, aansluitend bij sluimerende, verborgen behoeften, waarneembaar voor degene die het wil zien, een tijdelijke beleving biedend, buiten het kader van visuele en andere prikkels vallend, een bijzondere positie in de samenleving. In de term 'kunst in de openbare ruimte' klinkt nog teveel een ondertoon van bevoogding door de overheid door. Het primaat zou bij het publiek gelegd moeten worden. De openbare ruimte is de ruimte van het publiek".

Bij deze even inspirerende als sympathieke definitie dienen toch enkele kanttekeningen te worden geplaatst. Op de eerste plaats doet de abstracte scheiding tussen 'overheid' en 'publiek' onvolledig en gedateerd aan in onze hedendaagse netwerksamenleving. Zolang subsidies en overheidsmaatregelen, maar ook belastingbetalers maatgevend blijven voor het domein van de (openbare) kunst, blijven overheid en publiek keerzijdes van dezelfde medaille. Bovendien is de kwalificatie Het publiek even bevoogdend als De overheid. In het publieke domein doorkruisen overheden (van bewonersorganisaties tot woningbouwverenigingen) en publieken elkaar voortdurend en geven beide vorm aan de uitwisseling van ideeën, levensstijlen en culturen. Boitens opvatting van publieke kunst zou daarom best kunnen worden aangevuld met elementen uit de Angelsaksische traditie van 'public art', omdat deze praktijk haar bestaansrecht juist ontleend aan het doordenken van deze complexiteit. Zo getuigt het in Dublin uitgegeven tijdschrift *Artworking in Partnership* bijvoorbeeld expliciet van deze wisselwerking tussen overheden en publieken.

In haar essay *'What Is Public Art'* (2002) beschrijft Hilde Hein de uitzonderlijke positie die 'public art' in de hedendaagse kunst en kunsttheorie inneemt. Hedendaagse kunst wordt nog altijd gerecipieerd in een esthetische matrix, waarin de individuele en autonome expressie van de kunstenaar voorop staat. Openbare kunst is echter een ander verhaal. Anders dan Boiten onkritisch vooronderstelt, is de term 'publiek' (openbaar) vandaag zo problematisch geworden, dat openbare kunst louter en alleen kan worden gedefinieerd in relatie tot openbare ruimte, eigendom, algemeen belang en publiek domein. Publieke kunst gaat over relaties. De wens te spreken over openbare kunst is altijd een politiek statement, beweert Hein. Dat de overheid is betrokken bij openbare kunstwerken, dat beelden in de openbare ruimte worden geplaatst, dat subsidies worden aangewend, zegt niets specifiek over openbare kunst. Ook de locatie (buiten of binnen) en de toegankelijkheid van een werk (al dan niet gratis) zijn geen parameters van openbare kunst. Openbare kunst claimt een maatschappelijke status: openbare kunst presenteert zich als een statement over en in het publieke domein. Kunstenaars die de term publieke kunst hanteren, eisen "een absoluut engagement met de wereld".

Zoals een 'goede' openbare ruimte kan worden gedefinieerd als een openbare ruimte die publiek domein is of kan worden, zo onderscheidt openbare kunst zich door haar expliciete wens uitspraken te doen over het publieke domein en over specifieke segmenten van 'het publiek'. In *'Public Art Controversy'* (2002) onderschrijft ook Michael Kelly die gedachte en neemt hij stelling tegen de 'privatisering' van kunstwerken in de openbare ruimte. Kunstwerken die gemaakt worden voor 'het publiek' vooronderstellen een niet bestaande consensus: immers 'het publiek' bestaat niet. Het publiek vormt een bonte verzameling representaties van maatschappelijke groepen, levensstijlen en mentaliteiten. Ook kunstwerken die een relatie aangaan met de architectuur of stedenbouw, maar specifieke maatschappelijke of culturele groepen in die openbare ruimte negeren, bevorderen volgens Kelly de privatisering van het publieke domein.

Nog altijd maken veel kunstenaars en beleidsmakers een grote vergissing, wanneer ze denken dat kunst in de openbare ruimte juist openbaar is vanwege haar 'by-passing' van musea en galeries. Inderdaad, vervolgt de auteur, voor kunstwerken in de openbare ruimte bestaat weliswaar geen markt, maar dat wil nog niet zeggen dat ze openbaar zijn. Openbare kunst kan nooit betrekking hebben op een zuiver esthetisch gevestigde relatie tussen de kunstenaar en het publiek, omdat dit de privatisering van de openbare ruimte bevordert en de vorming van publiek domein in de weg staat. Dit debat over openbare kunst maakt in ieder geval duidelijk, dat openbare kunst juist dát gebied exploreert dat tussen het kunstwerk en de openbare ruimte ontstaat – openbare kunst gaat over *gebruikers* van de openbare ruimte.

In deze optiek is het domein van de openbare kunst nauw verbonden met een mondige, democratische samenleving, zonder dat er overigens sprake is van 'democratische kunst'. Openbare kunst biedt geen consensusmodel, maar toont juist de interesses, tegenstellingen, conflicten en discussies die het publieke domein definiëren. Verschillende groepen mensen organiseren en financieren 'hun' kunstwerken, tonen daarmee 'hun' aanwezigheid in de openbare ruimte en maken daarmee 'hun' cultureel of maatschappelijk statement zichtbaar. In *'The Artist in the Public Space'*

(2002), een essay van kunstenaar en theoreticus Olu Oguibe, wordt dit standpunt onderschreven. Openbare kunst die werkelijk openbaar wil zijn, baseert zich, volgens hem, op de volgende ontkennende principes:

- publieke kunst is geen “beschavingsoffensief”, gericht op “een algemeen publiek”;
- publieke kunst omvat geen “verordeningen” of “sancties” van de overheid;
- publieke kunst is onverenigbaar met “egotistische proclamaties” van een kunstenaar;
- publieke kunst ziet de openbare ruimte niet als een plek voor “persoonlijke meditatie”.

De kunstenaar die wil werken in de openbare ruimte, vervolgt Oguibe, realiseert zich dat er geen homogeen publiek bestaat, maar louter ‘publieken’, met verschillende wensen en verlangens, verschillende gevoeligheden, achtergronden en collectieve verhalen. Openbare kunst, met andere woorden, bevordert de interesse in en van het publieke domein: interesse voor anderen, voor elkaar en voor jezelf. In deze ‘glokale’ opvatting van openbare kunst is kunst bijzonder nauw gerelateerd aan hen die de openbare ruimte bevolken en die publiek domein maken. Openbare kunst is geen consensusmodel (‘wij maken wat u wilt’), maar toont juist de interesses, verhalen, tegenstellingen, conflicten en discussies die ook het publieke domein definiëren. Het is dan ook geen toeval, aldus Michael Kelly, dat juist landen met een sterke of autoritaire overheid wel veel kunstwerken in de openbare ruimte hebben geplaatst, maar nauwelijks een bijdrage hebben geleverd aan openbare kunst. En geldt dit wellicht ook niet voor de Nederlandse situatie?