

Kunstwerken

Openbaren van *interesse*

Henk Oosterling

Dient de relatie tussen kunst en openbare ruimte in virtuele tijden niet te worden herijkt? Zodra bijvoorbeeld allochtone kunstenaars of grafisch ontwerp bureaus op dezelfde subsidiepoten aanspraak maken als de reguliere beeldende kunstenaars botsen niet alleen andere werkwijzen, maar ook verschillende kunstopvattingen. Is een kunstige fontein, ontworpen door een Marokkaanse kunstmakelaar een autonoom kunstwerk, een socialiseringproject of een local-global traject dat de interactie tussen culturen fysiek realiseert? Is multiculturele gevelarchitectuur kunst in de openbare ruimte of architectonische opsmuk om indirect subsidies binnen te halen? Is een website project met scholieren kunst in de openbare ruimte? Wordt het aanstaande huwelijk van twee homoseksuele kunstenaars kunst als het zich als kunstproject presenteert in de openbare plek bij uitstek: het Rotterdamse stadhuis?

Een ding is zeker: spreken over 'kunst *in* de openbare ruimte' in onze informatieve netwerksamenleving (Manuel Castells) waarin 'openbaarheid' en 'ruimte' kwalitatief veranderd zijn, is hoogst problematisch. In deze overweging zal ik deze relatie op viervoudige wijze differentiëren in de hoop vanuit andere verbanden tevens een ruimte voor andere strategieën te openen. Naast het conventionele 'kunst *in*' onderscheid ik daartoe 'kunst *van* de openbare ruimte', 'kunst *als* openbare ruimte' en – met het oog op de esthetisering van stedelijk weefsel – 'openbare ruimte *als* kunst'. Daarmee komen nieuwe posities in beeld, krijgen modernistische categorieën als 'autonomie' en 'politiek' wellicht een meer op de huidige globaliseringsdynamiek toegesneden betekenis en gaan in ieder geval rollen van deelnemende partijen schuiven.

Initiërende autonomie

De esthetisering van de publieke sfeer is geen kwestie van uiterlijke schijn. Het gaat niet om een incidentele facelift. Schijn staat niet tegenover zijn. Als ervaren kwaliteit beïnvloedt 'schijn' onmiddellijk sociale interacties en economische transacties. Schijn effectueert realiteit en heet nu 'virtualiteit'. De kunst doet hier hard aan mee, bijvoorbeeld met collectieve ontwerpen van een bestaansaesthetica: groepen die specifieke vormen van semi-openbaarheid creëren, toegesneden op de door hen gevoelde verlangens. Dit is door de anarcho-kapitalistische tribo-narcist Joep van Lieshout ongewild begrepen. Zijn *AVL-Ville* in Rotterdam is een micropolitieke taktiek geïnspireerd op de subculturele ideologie van begin tachtiger jaren van de vorige eeuw.

Inmiddels zijn echter ook subculturen zelf geësthetiseerd. Bestaansaesthetica's lijken volledig samen te vallen met pakketten levensstijlen die door Naomi Klein in *No logo* aan de kaak worden gesteld. Volgens critici overigens vergeefs, omdat ze geen centrum van macropolitieke slagkracht meer kan aangeven. Artistieke interventies enten zich meer en meer op de dynamiek van de spektakelmaatschappij. Dat kunst ideologisch verblinde en onwetende medeburgers zou emanciperen mag ooit geloofd zijn, het gaat er nu om stedelijke mobiliteit '*sens-able*' te maken: kunst maakt machtswerkingen ervaarbaar waaraan iedereen dagelijks wordt blootgesteld en tegelijkertijd handelend in optreedt. Kunst is radicaal hypokritisch geworden. Er is geen Buiten meer.

Met de deconstructie van het begrip ‘politiek’ is tevens het begrip ‘autonomie’ uit balans geraakt. Kunstenaars die in de openbare ruimte werken, boeten aan autonomie is. Wat voor grafisch ontwerpers en architecten altijd al vanzelfsprekend was, geldt nu ook voor de opdrachtgebonden kunstenaar. De gewraakte ‘liaison dangereuse’ tussen kunstpraktijken en het bedrijfsleven die zich, aangejaagd door reclame en housestyling, eveneens esthetiseert, maakt van kunstenaars kleine kunstondernemers. Wat in de opleiding ooit ‘autonoom’ heette, is opgegaan in ontwerp en beheer van virtuele omgevingen.

Autonomie blijkt evenwel een geschaald begrip. Als onschokbaar fundament is het verdwenen – als het er al ooit was – maar als praktijk werkt het nog wel degelijk. Ik noem dit echter ‘initiërende autonomie’: het lanceren en communiceren van concepten en ideeën voor interactieprocessen waardoor het ontwerpproces weliswaar een door de kunstenaar gewenste richting inslaat, maar de uitkomst niettemin het resultaat is van de dynamiek van alle betrokken partijen. Initiërende autonomie is een vorm van ‘imagineering’ (Kodwo Eshun).

Openbare ruimte als kunst, kunst van de openbare ruimte

Waar houdt in het licht van het voorgaande ‘kunst in de openbare ruimte’ zich mee bezig? De openbare ruimte is allang geen bevoorrechte plaats meer voor helden en slachtoffers. Van herdenken en gedenken, zelfs van overdenken is geen sprake meer. Indenken is voor sommigen, waaronder Centra voor Beeldende Kunst nog een optie. Als belangrijkste lokale subsidieverstrekkers mikken die nog steeds op het produceren van identiteiten, overeenkomstig de housestyling van bedrijven. Naarmate de identiteit van de stad of wijk met heterogene bewonersgroepen diffuser wordt en de mobiliteit toeneemt, verschuift het accent van de identiteit van een stad of stadsdeel naar die van specifieke ‘plekken’ (sites). Zelfs enge plekken worden weer openbaar door ze met kunstmatige interventies van hun bedreigende aura te ontdoen.

Vanuit een cultuur-politiek perspectief wordt aan kunst *in* de openbare ruimte dus nog impliciet de potentie toegedicht de fragmentatie van de maatschappelijke werkelijkheid – het onvermijdelijke gevolg van bevolkings- en arbeidsmigraties die overigens eigen zijn aan de Nederlandse ‘identiteit’ - een halt toe te roepen. De plek, ooit de begenadigde ruimte voor een ‘museale’ interventie in de publieke sfeer (het ‘in situ’ werk), is nu de exclusieve plaats van gedeelde openbaarheid. Zo kan de historiciteit ervan worden *medegedeeld*. Het groots opgezette project *The Grand Terp*, gekoppeld aan de museale presentatie *Hel en Hemel*, beide op verzoek van de provincie Groningen gecureerd door Peter Greenaway, is op dit moment een van de meest spectaculaire uitdrukkingen van in(ter)ventieve plek-kunst: interventie in de openbare ruimte is altijd ook inventie van openbaarheid.

Als was het lokatie-theater, vergelijkbaar met het theaterwerk van Theatergroep Hollandia, zo theatraliseert Greenaway de geschiedenis van de plek, ditmaal het gebied rond Groningen. Een verscheidenheid aan artistieke media en technologieën wordt intermediaal ingezet om het sensorisch apparaat van de bezoekers optimaal te bezetten. De toeschouwer wordt in de perceptie tevens acteur: een ‘spectator’ (Emil Hvratin). De presentatie ligt ingebed in gelaagde informatiestromen, die alles in beweging houden. Met een knipoog naar Derrida noem ik dit dispositief ‘informance’. Bezoekers worden geïnformeerd over de traditionele waterhuishouding van Groningen - macropolitiek: het waterstaatkundige imperatief van Nederland – in het licht van toekomstige planologische beslissingen. Door de verwijzing van het kunstwerk *in* de openbare ruimte – de terp – naar de *museale* presentatie in het Groninger Museum wordt de openbare ruimte zelf *als* kunst gepresenteerd.

De plek kan echter ook als kruispunt van sociaal-economische transacties en -culturele interacties worden gepresenteerd. Als traject overspant het niet de tegenstelling tussen het lokale en het globale, maar doorkruist het deze veeleer. Met enige conceptuele flexibiliteit kan Rotterdam 2001 European Cultural Capital als zo'n traject worden opgevat. Geïnspireerd door Italo Calvino's *Onzichtbare steden* wordt de stad getransformeerd tot een cultuur-politiek Gesamtkunstwerk, dat zichzelf deels vanuit haar verleden, deels vanuit een sociaal-cultureel heden van een politiek-economische toekomst verzekert. Kunstobject en openbare ruimte vallen in het Gesamtkunstwerk weer op andere wijze samen. Aansluitend op 'de openbare ruimte als kunst' kunnen we hier spreken van 'kunst van de openbare ruimte': 100 jaar volkshuisvesting, danceparades, corifeërieke en museale presentaties, cultuur-politieke debatten en multiculturele manifestaties.

Kunst als openbare ruimte: het 'inter'

Wat zou in het licht van het voorgaande naast gehistoriseerde en geglobaliseerde identiteit een hedendaagser micropolitiek mikpunt kunnen zijn van kunst *in* de openbare ruimte? Museale beeldenroutes volstaan niet de spanning tussen het lokale en het globale ervaarbaar te maken. Sterker nog, in een exponentieel versnellende beeldcultuur en informatiesamenleving erodeert ieder statisch beeld razendsnel als het niet museaal geconserveerd wordt. Het proces waarin informatie en communicatie beeldend doorwerken, lijkt de enige constante. Het werk zelf kan pas openbare ruimte worden in zoverre beelden ervaringsmatig tot een *medegedeelde* verbeelding spreken. Dan werkt kunst *in* de openbare ruimte *als* openbare ruimte. Zo ontstaan allerlei raakvlakken tussen kunst *in* de openbare ruimte - het vullen van medegedeelde ruimte met een identificeerbaar beeld, een uit de grond oprijzend stuk staal of een architectonisch ornament - en kunst *van* de openbare ruimte of openbare ruimte *als* kunst. In(ter)ventieve werkingen van het werk creëren deze overgangen. 'Participatie' en 'interactiviteit' zijn hierbij de sleuteltermen. *Kunstwerken* blijkt bij nader inzien een reflectief werkwoord voordat het tot substantief versteent.

De vraag is nu of interactieve processen tot uitgangspunt van ervaring kunnen worden? In een wereld van verschil vormen spanningen waar zowel de multiculturele samenleving als de zich globaliserende wereldcultuur bol van staan, filosofisch gesproken een 'tussen' of 'inter'. Dit begrip verliest zijn trendy karakter, zodra het concreet wordt ingezet om traditionele tegenstellingen zoals privé-publiek, individugroep, verleden-toekomst, virtueel-actueel en local-global te ontmantelen. In feite ontwikkelt iedere openbaarheid zich in deze spanningsvelden.

Als filosofische entiteit is het 'inter' rond 1980 door Deleuze en Guattari gelanceerd. De doorwerkingen van hun ideeën vinden we niet alleen in het recent verschenen *Empire* van Hardt en Negri - ietwat overtrokken als een van de handboeken van de huidige anti-globaliseringsbeweging gepresenteerd - maar ook in de laatste werken van Sloterdijk: *Sphären*, een driedelig werk van ettelijke duizenden pagina's waarin het Deleuzeaanse 'inter' tezamen met Heideggers 'Zwischen' op affirmatieve wijze wordt ingezet om de globalisering te doordenken. Wij zijn 'tussenmensen', meent Sloterdijk: het primaat van een 'inter' gaat aan het individuele vooraf.

Infrastructurele inbedding van creatieve in(ter)venties

In de vraag naar het ontologisch statuut van het tussen openbaart zich een minimale ruimte voor engagement in de kunst: *interesse*. Als kunst en openbare ruimte zich echter op viervoudige wijze tot elkaar verhouden, betekent dit dat de rollen van de betrokken 'partijen' telkens verschuiven. Wie neemt het initiatief tot welk

kunstwerken: autonoom initiërende kunstenaars, participierend publiek, een deregulerende overheid of een logocentrisch sponserend bedrijfsleven? Waar begint het 'kunstwerken'? In het hoofd of atelier van kunstenaars, die er vervolgens een subsidie en een plekje voor aanvragen? Bij de vraag van de bewoners die hun plek esthetisch willen markeren? Achter de burelen van de overheid die maatschappelijke spanningen moet reguleren? Of achter die van de ingehuurde art-director die het product van zijn opdrachtgever humoristischer aan de man en vrouw wil brengen? Mij lijkt dat het 'inter' ook op deze infrastructuur van toepassing is en kunstwerken in de openbare ruimte staat en valt met het inventief organiseren van een micropolitieke *interesse* bij alle betrokken partijen.