

# KUNST IN DE PUBLIEKE RUIMTE

---

Over geschikte toeschouwers en locatie-specificiteit

Sander Bootsma

Datum: 28-12-2013

Studentnummer: 3262944

Begeleider: Dr. Rob van Gerwen

# INHOUDSOPGAVE

Inleiding	1
1. Het standbeeld van Willibrord te Utrecht	2
2. Richard Wollheim en de ervaring van kunst	5
3. Richard Serra en locatie-specificiteit	8
4. <i>Tilted Arc</i> , onbegrip en verwijdering	10
5. De tweezijdigheid van locatie-specificiteit	12
6. Banksy en Aldo Rossi	15
Conclusie	21
Bibliografie	24

## INLEIDING

Kunstwerken in de publieke ruimte slagen er vaak niet in een belangrijke functie van de werken te vervullen. Kunstwerken werken pas als een gepast publiek zich er op een gepaste wijze toe verhoudt; dit is in een museum makkelijker gerealiseerd dan in de publieke ruimte. De werken in de publieke ruimte falen zo in hun functie om kunst te introduceren in het dagelijks leven van een breed publiek én ze falen in hun functie om een breed publiek kennis te laten maken met kunst. Zeker in de functie om een publiek te bereiken dat niet al geïnteresseerd is in kunst slagen ze vaak niet. In plaats van een druk bezochte, gratis mini-tentoonstelling te zijn, zijn kunstwerken in de publieke ruimte niet zelden een nauwelijks opgemerkt ornament in de voor kunst ontoegankelijke publieke ruimte, hoe artistiek geslaagd ze misschien ook zijn.

Een van de doelen van dit schrijven zal zijn om deze claims uit te werken en filosofisch te onderbouwen. Aan de hand van enkele voorbeelden en filosofische observaties ga ik twee problemen waar beeldende kunst in de publieke ruimte mee wordt geconfronteerd uitwerken. Het gaat daarbij niet om het slagen van die werken als kunstwerken, maar om het slagen van die werken als kunstwerken in de publieke ruimte, waarbij het er om gaat het publiek van die ruimte te bereiken. Het zal dus gaan over de werking van de kunstwerken ten opzichte van het publiek in de publieke ruimte. Vervolgens ga ik voor de dan nader uitgewerkte problemen oplossingen aandragen. De vraag die dit schrijven dus zal proberen te beantwoorden is: wat zijn de filosofische problemen ten aanzien van het bereiken van het publiek voor kunstwerken in de publieke ruimte en hoe kunnen deze problemen worden overkomen?

Ik zal in hoofdstuk 1 aan de hand van een voorbeeld, het beeld van Willibrord te paard in Utrecht, het eerste probleem, laten we het voor nu het probleem van een tekort aan aandacht noemen, introduceren. Dit probleem zal ik in hoofdstuk 2 samen met het tweede probleem, het probleem van een tekort aan begrip, aan de hand van een afbeeldingstheorie van Richard Wollheim in een filosofisch kader vatten. Daarna zal ik in de hoofdstukken 3 en 4 aan de hand van een ander voorbeeld, Serra's *Tilted Arc*, een oplossing voor het eerste probleem aandragen en het tweede probleem van een voorbeeld voorzien. In hoofdstuk 5 zal ik deze oplossing de naam visuele locatie-specificiteit geven en de oplossing voor het tweede probleem, inhoudelijke locatie-specificiteit, introduceren, in het laatste hoofdstuk zal ik inhoudelijke en visuele locatie-specificiteit aan de hand van een voorbeeld, enkele werken van Banksy, en een theorie van Aldo Rossi uitwerken.

# 1. HET STANDBEELD VAN WILLIBRORD TE UTRECHT

Ik denk dat vandaag de dag kunstwerken in de publieke ruimte geplaatst worden om een breed publiek kennis te laten maken met kunst. Zeker voor die mensen die niet vaak een (kunst-) museum bezoeken moeten de werken een mogelijkheid bieden om (zo betekenis- en waardevol mogelijk) in contact te komen met kunst. Ze worden geacht een esthetische dimensie toe te voegen aan het dagelijks leven van het publiek. Hierin lijken vele kunstwerken in de publieke ruimte niet te slagen.

Het slagen – of falen – waarover ik het hier wil hebben moeten we los zien van het slagen van het werk als een kunstwerk. We hebben het hier over het slagen als kunstwerk in de publieke ruimte, ofwel het slagen als publieke kunst. In wat volgt moeten we er dus van uitgaan dat de kunstwerken die ik behandel *als kunstwerken* geslaagd zijn, of dat het slagen van de werken *als kunstwerken* irrelevant is voor de vraag of de werken geslaagd zijn *als kunstwerken in de publieke ruimte*. Die laatste mogelijkheid – van irrelevantie – is er een die Danto voorstelt. Ik wil hier niet ingaan op de vraag of dit realistisch is, het gaat mij hier slechts om het idee van Danto over het slagen van kunstwerken in de publieke ruimte als publieke kunst. Zoals Danto terecht opmerkt hebben we andere criteria nodig voor de evaluatie van kunst in de publieke ruimte dan enkel esthetische criteria gezien de plaatsing in het publieke domein en de financiering door publieke gelden. Ik zal in dit werk de criteria waaraan kunstwerken in de publieke ruimte moeten voldoen hanteren, omdat die overeenkomen met criteria voor andere publieke functies en werken van overheden en het algemeen nut in het oog houden.<sup>1</sup>

Er kunnen meerdere redenen zijn waarom een kunstwerk in de publieke ruimte kan falen (het vervalt snel, het staat in de weg, het was te duur, etc.) waar ik niet op in zal gaan, op twee redenen zal ik wél ingaan. Eén van die redenen ga ik hier aan de hand van een voorbeeld uiteenzetten. Het standbeeld van Willibrord te paard, dat staat in Utrecht bij het Janskerkhof, is er een zoals er vele zijn; een realistisch beeld op een sokkel van een persoon die iets te maken heeft met de plek waar het staat.<sup>2</sup> Het beeld heeft een functie als gedenkteken, maar ook als kunstwerk. De keuze voor een beeld in plaats van voor bijvoorbeeld een plaque laat zien dat het niet enkel om herdenking gaat. Laten we er hier van uit gaan dat de doelen van kunst in de publieke ruimte die ik genoemd heb hier van toepassing zijn en dat de maker ook een artistiek doel voor ogen had. Het is dus ook bedoeld als een artistiek werk dat – laten we daar voor nu even vanuit gaan – een artistieke waarde bezit, maar hoeveel mensen zou dat zijn opgevallen?

---

1 Danto 1987, p. 91

2 Willibrord was een aartsbisschop met zijn zetel in Utrecht.

Het beeld staat erg ongelukkig midden op een driehoek van wegen en hoewel er talloze mensen per dag langskomen vraag ik me als één van die mensen af, hoe vaak er werkelijk naar gekeken wordt.

Het beeld van Willibrord is er een dat, volgens mij, actief bekeken moet worden om het te ervaren, het is een beeld waarvoor je moet stoppen om er naar te kijken. Zoals vele kunstwerken verdient het een moment van aandacht, aandacht die er in een museum aan zou worden geschonken, maar die in de publieke ruimte mist. De publieke ruimte is een ongastvrije ruimte voor kunstwerken om meerdere redenen. Eén van die redenen is dat mensen in de publieke ruimte bezig zijn met vele zaken en door vele zaken worden beziggehouden. Een kunstwerk in de publieke ruimte opmerken, laat staan goed bekijken, is lastig wanneer je je bijvoorbeeld haast naar werk.

Naast het evidente probleem dat er niet altijd de mogelijkheid en tijd is om kunstwerken te bekijken is er ook een subtieler probleem. Zelfs wanneer je rustig door de stad loopt en om je heen kijkt mist er vaak nog de attitude (de rust, concentratie, oplettendheid en reflecterende houding) die nodig is om kunstwerken te waarderen. Tenzij je specifiek het idee hebt om kunstwerken in de publieke ruimte te bekijken zal je de wereld zeker anders aanschouwen dan in de meer kunstvriendelijke omgeving: het museum. Zelfs als je het idee hebt om de kunstwerken in de publieke ruimte te gaan aanschouwen kan het gemis van de museumcontext problematisch zijn. Wanneer mensen een museum ingaan doen ze dat met een bepaald doel; om de kunstwerken daar te bekijken en, in zekere zin, te beoordelen op hun artistieke waarde. Wanneer mensen een museum in gaan activeren ze als het ware hun ontvankelijkheid voor kunstwerken en hun ontvankelijkheid voor kunstwerken wordt geactiveerd door de context die het museum biedt. De rust, de sociale context van anderen die ook in stilte kunst aan het bewonderen zijn, de veelheid aan werken en de ruimtes zelf (de soberheid, verlichting en indeling van het museum-interieur) zijn factoren die zorgen voor een bepaald gedrag of attitude van het publiek in een museum.

De werking van een museum is dus tweeledig. Enerzijds leggen mensen zichzelf een houding op als ze een museum instappen, anderzijds helpt de context van het museum om een sfeer te creëren waarin het proces van het ervaren en beoordelen van kunstwerken wordt gefaciliteerd. In de publieke ruimte kan men misschien een andere houding aannemen en daarmee het eerste probleem overkomen, maar hoe makkelijk dat gaat is de vraag en vanzelfsprekend is het geenszins. Het overkomen van het tweede probleem voor de publieke ruimte zou enkel mogelijk kunnen zijn door de publieke ruimte zelf aan te passen ten behoeve van de artistieke ervaring. Dat is echter een problematische exercitie, niet alleen in praktische maar ook in fundamentele zin. Een context creëren van rust en soberheid zou, mijns inziens, enkel kunnen door het vrije gebruik van de ruimte te beperken. Het vrije gebruik van de ruimte inperken

ten behoeve van het artistieke gebruik van die ruimte betekent eigenlijk een einde maken aan het publieke gebruik ervan.

De publieke ruimte is er een van vrijheid. Binnen de grenzen van de wet en misschien van het betamelijke staan het gebruik en de toegang tot de ruimte vrij. Het is een ruimte die niet gereserveerd is voor een bepaald doel en is daardoor een ruimte die voor van alles gebruikt wordt; vaak slechts als transit ruimte, de ruimte waar men doorheen komt om van de ene naar de andere gereserveerde ruimte te komen. Zeker in een stedelijke context is in de publieke ruimte daardoor slechts zelden ruimte voor rust, stilte en onthaasting. Het feit dat een ruimte vrij toegankelijk is, maar ook het feit dat men de ruimte niet reserveert voor een bepaald gebruik, waarbij het toegestane gedrag tot op een zekere hoogte aan banden wordt gelegd, maakt de ruimte publiek. Is een openbaar museum, of een openbare bibliotheek een publieke ruimte? Wellicht in strikte of juridische zin, maar niet in de zin waarop we het hier moeten bekijken. Wanneer men een stuk van de publieke ruimte selecteert en bepaalt dat die ruimte een functie krijgt als artistieke ruimte, waarin dus het vrije gebruik van de ruimte ingeperkt wordt (er wordt bijvoorbeeld stilte gevraagd) verliest het zijn publieke karakter. Ook alleen al door het labelen tot artistieke ruimte verandert de sociale betekenis van die ruimte. Mensen reguleren hun eigen gedrag, zelfs als dat niet expliciet wordt opgelegd. De ruimte wordt van zijn publieke karakter ontdaan, niet door het openbare karakter te beëindigen, maar omdat ze voor een bepaald gebruik wordt gereserveerd.

Om deze redenen slaagt een beeld zoals dat van Willibrord in Utrecht niet als kunstwerk in de publieke ruimte. Het slaagt er niet in om een breed publiek kennis te laten maken met kunst. Ongeacht of het een geslaagd kunstwerk is vergt het werk iets van zijn publiek dat het publiek niet opbrengt in de publieke ruimte, maar wellicht wel in een museum. Ten aanzien van het publiek zou men kunnen zeggen dat het zijn attitude zou moeten veranderen opdat het wel oog heeft voor de artistieke waarde van kunstwerken in de publieke ruimte. Maar als er een groter publiek moet worden bereikt met publieke kunst dan dat dat uit zichzelf al welwillend is om aandacht te besteden aan kunst, moeten we dan niet ook wat van de werken vragen? Zoals gezegd gaat het er hier niet om de kwaliteit van de kunst, maar om het slagen ervan in de publieke ruimte. Dat doen die kunstwerken juist als ze die grote hoeveelheid mensen weten te grijpen die niet sowieso gegrepen worden. We hebben tevens gezien dat het dusdanig actief aanpassen van de publieke ruimte opdat er een museumcontext kan worden gecreëerd voor de werken – het beeld van Willibrord – geen optie is. Het falen van een werk als een werk in de publieke ruimte is niet opgelost door het werk te plaatsen in een museale ruimte, ook niet als de museale ruimte om het beeld wordt gecreëerd. Dat zou immers de publieke ruimte doen verdwijnen.

Er moet dus iets veranderen aan de kunstwerken die geplaatst worden in de publieke ruimte willen ze slagen in hun hoedanigheid als kunstwerken in de publieke ruimte. Aandacht voor het artistieke is in de publieke ruimte geen gegeven, zoals dat in een museum meestal wel het geval is. De werken moeten “meer hun best doen” dan werken in het museum, ze moeten in het oog springen aangezien het oog niet actief naar de werken op zoek gaat. Daarnaast moeten ze niet afhangen van een – museumeigen – artistieke reflectie in stilte en rust, aangezien de context ontbreekt om die reflectie bij het publiek te faciliteren.

Ik zeg hiermee niet dat een artistieke ervaring van een kunstwerk zoals dat van Willibrord een onmogelijkheid is zoals het er nu staat, ik hoop alleen dat de lezer het met mij eens is dat, gezien de hiervoor belichte problemen, het een uitzondering zou zijn als iemand wel de mogelijkheid vindt en neemt om zich er toe te zetten het beeld te ervaren. Daarom is het zinvol om na te denken over deze problematiek en naar oplossingen te zoeken. Om de problemen preciezer te formuleren, ten behoeve van de zoektocht naar oplossingen, zal ik in de volgende paragraaf vanuit een wat meer theoretisch perspectief naar de kwestie kijken.

## 2. RICHARD WOLLHEIM EN DE ERVARING VAN KUNST

Richard Wollheim stelt in zijn artikel “On Pictorial Representation” enkele minimumeisen waaraan een afbeeldingstheorie zou moeten voldoen wil ze voldoen aan onze sterkste intuïties ten aanzien van afbeeldingen. Verschillende noties die hij behandelt in deze context kunnen we gebruiken om het te hebben over de problemen waarmee kunst in de publieke ruimte wordt geconfronteerd.

Volgens Wollheim moet een afbeeldingstheorie erkennen dat als een beeltenis iets afbeeldt er dan een visuele ervaring van die beeltenis moet zijn die bepaalt dat dit het geval is. Die ervaring noemt Wollheim de *correcte ervaring* van een beeltenis. Een *geschikte toeschouwer* heeft die ervaring normaliter. Een geschikte toeschouwer is iemand die in geschikte mate *geïnformeerd* en *gevoelig* is en, mocht dat nodig zijn, op een geschikte manier *aangespoord* wordt. Een geschikte toeschouwer is dus iemand die beschikt over de juiste informatie en zintuiglijke en cognitieve<sup>3</sup> capaciteiten om een afbeelding in een beeltenis te herkennen. Hij moet dus beschikken over bepaalde informatie over dat wat is afgebeeld en over een goed gezichtsvermogen. Een toeschouwer moet die eigenschappen niet alleen hebben, hij moet

---

3 Met “cognitieve” bedoel ik het vermogen om zintuiglijke input te verwerken, waarbij men ook moet denken aan concentratie en focus.

ze ook actief gebruiken of toepassen, wat een geschikte toeschouwer normaliter ook doet. Een toeschouwer kan dat echter ook, om een door Wollheim niet nader uitgewerkte reden, niet doen.<sup>4</sup>

Soms moet een toeschouwer aangespoord worden. Deze toevoeging is volgens Wollheim nodig om te erkennen dat iemand die in principe de geschikte gevoeligheid heeft om een afbeelding te herkennen en deze ook actief toepast een afbeelding toch niet herkent. Het kan dan voorkomen dat iemand hem de juiste informatie moet aandragen, moet vertellen wat er in de beeltenis afgebeeld wordt, voordat de toeschouwer het ziet. Die informatie verandert vervolgens daadwerkelijk wat de toeschouwer ziet, er is dan iets naar voren gekomen wat er eerst niet leek te zijn. Als iemand ons heeft gewezen op een gezicht of figuur in een schilderij van Salvador Dalí, zéggén we niet enkel dat we het nu zien, we zien het ook dan pas, het is tevoorschijn gekomen uit de vormen die we ervoor ook al bekeken.

Ten aanzien van het in geschikte mate aangespoord worden wil ik Wollheim's theorie aanpassen. Wollheim heeft het in zijn tekst enkel over het aangespoord worden door de juiste informatie aangereikt te krijgen door een ander persoon (en zo in geschikte mate geïnformeerd worden). Hij lijkt het hier te hebben over duidelijke, vrij precieze, informatie die aangereikt wordt door een ander persoon. Ik wil het concept van geschikte aansporing oprekken om het later goed te kunnen toepassen op kunst in de publieke ruimte.<sup>5</sup> Het aansporen moet niet enkel betrekking hebben op een tekort aan informatie, maar ook op een tekort aan gevoeligheid. Bovendien denk ik dat het aansporen niet enkel kan gebeuren door een ander persoon maar ook door een context.

De manier waarop representatie werkt volgens Wollheim, waarbij de toeschouwer zowel moet beschikken over geschikte informatie en geschikte gevoeligheid en deze ook moet toepassen, rechtvaardigt volgens mij een ruimere betekenis van het geschikt aansporen. Als we de twee zijden van het zijn van een geschikte toeschouwer, die Wollheim presenteert, volgen, is het logischer om uit te komen op twee tekortkomingen die door een aansporing kunnen worden overkomen. Het probleem van een tekort aan informatie èn een tekort aan gevoeligheid kunnen door een geschikte aansporing worden overkomen. Aangezien de redenen waardoor een toeschouwer aansporing behoeft volgens mij talrijk zijn ga ik er vanuit dat de manieren van aansporing dat ook zijn. Een titel van een werk kan een toeschouwer op zoek laten gaan naar iets dat hij voorheen niet zag, een context van andere werken van optisch bedrog kan dat bijvoorbeeld ook. De persoon die een toeschouwer ergens op wijst kan dat doen door te

---

4 Wollheim 1998, p. 217

5 “[...], he may not be suitably informed unless he is told, thing by thing, what the picture before him represents. Without this information, he will not have the appropriate experience.” Wollheim 1998, p. 217



zeggen wat en waar hij iets moet zoeken, maar hij kan ook enkel aansporen nog eens te kijken. Zo kunnen er vele manieren zijn waarop de geschikte gevoeligheid bij een toeschouwer wordt aangespoord, of waarop hij geschikt wordt aangespoord door middel van informatie.

Een *in principe* geschikte toeschouwer kan dus worden aangespoord als hij zijn capaciteiten en informatie niet voldoende toepast. Het aanreiken van de juiste informatie moeten we dan ook zien als het sturen van de toeschouwer in zijn zoektocht, vertellen waar hij naar moet zoeken, niet als het aandragen van geheel nieuwe kennis. Iemand kan hem vertellen dat hij op zoek moet naar bijvoorbeeld een vrouwelijk figuur in een abstract schilderij, maar hij moet wel weten hoe een vrouwelijk figuur eruit ziet wil hij de afbeelding herkennen. Iemand die in dit voorbeeld niet weet hoe een vrouw eruit ziet is dus in ieder geval een ongeschikte toeschouwer, hij kan enkel een geschikte toeschouwer worden door te leren hoe een vrouw eruit ziet.

Mijn versie van Wollheim's theorie is dus als volgt: als een beeltenis iets afbeeldt dan is er een visuele ervaring van die beeltenis die bepaalt dat dit zo is. Deze ervaring van een beeltenis heeft een *geschikte toeschouwer* in principe. Een geschikte toeschouwer is iemand die over de *juiste zintuiglijke en cognitieve capaciteiten* én over de *juiste informatie* beschikt om een afbeelding te herkennen. Toch kan deze geschikte toeschouwer een afbeelding niet herkennen omdat hij zijn kennis of capaciteiten niet actief gebruikt of toepast. Dan kan deze in principe geschikte toeschouwer *aangespoord* worden om zijn informatie toe te passen of zijn capaciteiten te activeren, dit kan gebeuren door een ander persoon, maar ook door een bepaalde context. Er zijn dus twee mogelijke tekortkomingen: een tekort aan *aandacht*, het niet hebben of toepassen van zintuiglijke en cognitieve capaciteiten en een tekort aan *begrip*, het niet hebben of toepassen van de juiste informatie.

Deze tekortkomingen kunnen ook van toepassing zijn op de ervaring van toeschouwers van kunst in de publieke ruimte. Wat ik als probleem geduid heb hierboven ten aanzien van het beeld van Willibrord in Utrecht laat zich volgens mij samenvatten als een tekort in het gebruik of toepassen van zintuiglijke en cognitieve capaciteiten – ofwel een tekort in *aandacht* – om de artistieke waarde van het werk te herkennen. Toeschouwers in de publieke ruimte worden niet, zoals in een museum, aangespoord om hun zintuiglijke en cognitieve capaciteiten te activeren, en toeschouwers activeren die capaciteiten, meestal, niet uit zichzelf in de publieke context. De vraag naar de artistieke waarde van het beeld van Willibrord is zoals gezegd irrelevant voor hier, het gaat om de rol van de toeschouwer in de publieke ruimte. Het eerste probleem waar kunst in de publieke ruimte mee te maken heeft is dus samen te vatten

in de termen van Wollheim als een tekort in het toepassen of activeren van zintuiglijke en cognitieve capaciteiten bij het publiek, het tweede tekort, een tekort aan informatie, zal in hoofdstuk 4 aan de orde komen.

### 3. RICHARD SERRA EN LOCATIE-SPECIFICITEIT

De problemen waar kunst in de publieke ruimte mee te maken krijgt kunnen worden samengevat als een tekort in de activering van zintuiglijke en cognitieve capaciteiten, ofwel een tekort in aandacht. Deze problemen kunnen overkomen worden. Het probleem dat het werk verloren gaat in de ruimte waarin het staat, kan niet worden opgelost door – de werking van – de publieke ruimte ingrijpend te veranderen zonder het publieke karakter van die ruimte te doen verdwijnen. Men kan echter wel het werk aanpassen aan de ruimte, zodat het kan slagen als kunstwerk in de publieke ruimte. Werken die gemaakt zijn in afstemming met de ruimte waarin ze geplaatst worden noemt men *locatie-specifieke*<sup>6</sup> werken. Hoe deze werken de problemen kunnen overkomen die ik ten aanzien van het beeld van Willibrord heb behandeld, ga ik nu uitwerken aan de hand van een sterk voorbeeld van een locatie-specifiek werk; Richard Serra's *Tilted Arc*.

*Tilted Arc* was een vijfendertig meter brede en drieënhalve meter hoge licht gebogen plaat van roestig cortenstaal dat een openbaar plein (Foley Federal Plaza) in New York doormidden kliefde. Het werk veranderde, conform de intenties van de maker, de inrichting van de locatie. De open ruimte die het plein voorheen bood werd door het werk abrupt verstoord, waardoor het aangezicht en de ervaring van de ruimte veranderde. Mensen moesten om het werk heen lopen, waardoor de looproutes over het plein veranderden en waardoor het publiek, wederom zoals bedoeld door Serra, opgenomen werd in het werk.<sup>7</sup> De verandering van het gebruik en de betekenis van de ruimte was het doel van het werk, en het leek in dat doel te slagen. “*My works become part of and are built into the structure of the site, and they often restructure, both conceptually and perceptually, the organization of the site*”.<sup>8</sup>

*Tilted Arc* vermeed door zijn locatie-specifieke werking de problemen waar het beeld van Willibrord mee wordt geconfronteerd. Serra creëerde een werk waar niet voor gestopt en naar gestaard moet worden zoals bij een klassiek museaal beeld: door simpelweg gebruik te maken van de ruimte of die te beleven,

---

6 Van het Engelse “Site-specific”.

7 Neill en Ridley 2010, p. 401

8 Neill en Ridley 2010, p. 401

wordt het werk door de toeschouwers ervaren.<sup>9</sup> Door de ruimte zo ingrijpend te veranderen met zijn werk dwong Serra het werk aan de toeschouwers op.

Laten we nu locatie-specifieke werken aan de hand van het voorbeeld van Serra bekijken vanuit het perspectief van Wollheims begrippenapparaat van hoofdstuk twee. Locatie-specifieke kunst kan een prominentere rol spelen in de ruimte waarin het is geplaatst dan andere werken – zoals het beeld van Willibrord – door zijn interactie met die ruimte, ook als het een minder uitdrukkelijk werk is dan Serra's werk. De kunstenaar kan door zijn werk aan te passen aan de locatie het werk laten samenwerken met de ruimte en het daardoor minder of (voor ons relevant) meer onder de aandacht brengen. Door de interactie met de ruimte kan locatie-specifieke kunst de aandacht van toeschouwers trekken. De interactie tussen het werk en zijn context kan het publiek aansporen om hun zintuiglijke en cognitieve capaciteiten toe te passen op het werk. De beleving van de ruimte en het werk komen tot op zeker hoogte samen, waardoor de ruimte aanspoort tot het ervaren van het werk. In het geval van *Tilted Arc* komt de beleving van de ruimte en het werk grotendeels samen omdat Serra met zijn werk de ruimte veranderde. Het werk kan echter ook aansluiten bij de ruimte, of de ruimte slechts licht aanpassen om zich onder de aandacht te brengen. Veel kunstwerken van Banksy werken bijvoorbeeld op die manier met de ruimte samen of spelen er op in en vallen daardoor op.

Ook in de publieke ruimte kunnen toeschouwers dus worden aangespoord om hun capaciteiten toe te passen op een werk, niet door de aard van de ruimte aan te passen, maar door het werk in te passen in de ruimte. De aansporing die de kijker ervaart is geen gevolg van een museale context, maar van de context van de publieke ruimte waar het werk mee samenwerkt. Locatie-specifieke kunst kan het gepaste of juiste gebruik van – zintuiglijke en cognitieve – capaciteiten bij zijn toeschouwers dus aansporen door gebruik te maken van de ruimtelijke context.

Aan de hand van het voorbeeld van *Tilted Arc* kunnen we bovendien nog een eigenschap van locatie-specifieke kunst ontwaren. Het gepaste gebruik van capaciteiten dat nodig is om het werk te ervaren is bij het werk van Serra, maar bijvoorbeeld ook bij dat van Banksy, qua niveau laag; van gepaste aandacht is relatief snel sprake. Los van de vraag van begrip, die later aan de orde komt, ervaar je *Tilted Arc* zonder er al te veel expliciete aandacht aan te besteden; als je geconfronteerd wordt met het werk doet het bijna automatisch zijn werk, het overdondert je. Doordat de interactie van een locatie-specifiek kunstwerk met

---

9 “My sculptures are not objects to stop and stare at. [...] I am interested in creating a behavioral space in which the viewer interacts with the sculpture in its context.” Neill en Ridley 2010, p. 401

de ruimte een belangrijk onderdeel is van het werk ervaar je het intuïtiever dan andere werken. Museale werken zoals *De Nachtwacht*, en waarschijnlijk het beeld van Willibrord, vragen veel meer van de toeschouwer. Het ervaren van zulke werken betekent er gedurende een bepaalde tijd geconcentreerd naar kijken. De ruimtelijke werking van locatie-specifieke kunst lijkt me een toegankelijke en daarom is de gepaste aandacht ten aanzien van veel locatie-specifieke kunst laagdrempelig.

#### 4. *TILTED ARC*, ONBEGRIIP EN VERWIJDERING

We hebben tot dusver gezien hoe, samengevat in de terminologie van Wollheim, een kunstwerk in de publieke ruimte kan lijden onder een tekort aan aandacht ofwel aan het onvoldoende toepassen door het publiek van haar zintuiglijke en cognitieve capaciteiten ten aanzien van het werk. We hebben gezien hoe een locatie-specifiek werk dit probleem kan overkomen. Enerzijds omdat een locatie-specifiek werk zichzelf onder de aandacht kan brengen, ofwel het publiek kan aansporen haar capaciteiten toe te passen door gebruik te maken van de ruimte. Anderzijds omdat de ervaring van locatie-specifieke werken laagdrempeliger is dan dat van veel “museale” werken omdat de interactie tussen het werk en de ruimte een, tot op zekere hoogte, intuïtieve ervaring is. Men voldoet eerder aan de norm van de gepaste mate van aandacht in het geval van een locatie-specifiek werk.

Toch spreek ik over *Tilted Arc* in de verleden tijd. Dit doe ik omdat het werk verwijderd is na protest en een rechtszaak. *Tilted Arc* is daardoor een voorbeeld van een locatie-specifiek werk dat de gepaste aandacht krijgt in tegenstelling tot een werk zoals het beeld van Willibrord, maar ook een voorbeeld van het andere probleem dat ik wil aankaarten; het probleem dat werken in de publieke ruimte niet altijd worden gewaardeerd, niet altijd op waarde worden geschat of – zoals in het geval van *Tilted Arc* – door sommigen worden verafschuwd. Natuurlijk kan het feit dat een bepaald werk niet gewaardeerd wordt vele oorzaken hebben, maar ik wil er ten aanzien van het huidige onderwerp – kunst in de publieke ruimte – één behandelen aan de hand van het voorbeeld van *Tilted Arc*, zonder daarmee te zeggen dat dat de enige reden was die noodzakelijkerwijs leidde tot de verwijdering van het werk.

Hoewel er andere directe aanleidingen waren voor de verwijdering van *Tilted Arc*, zoals het feit dat het werk erg groot was en de gebruikers van het plein in de weg stond en daarmee de mogelijkheden voor het gebruik van het plein ernstig beperkte, denk ik dat de *basis* voor de verwijdering ook ligt in een gebrek aan begrip voor het werk. Wanneer de gebruikers van het plein het werk begrepen en daardoor wellicht gewaardeerd hadden zoals de representanten van de kunstwereld dat deden, was de opoffering

van het plein misschien acceptabel geweest. *Tilted Arc* werd door het publiek van de locatie niet gezien als een geslaagd kunstwerk in de traditie van minimalistische kunst, zoals kunstkenneren dat wel zagen. Bezien vanuit het perspectief van het algemene publiek van de openbare ruimte dat ongeïnformeerd is over de merites van Serra en de kenmerken en kwaliteiten van moderne en minimalistische kunst wordt het werk niet begrepen en niet gezien als een waardevol kunstwerk. “*Many who first viewed Tilted Arc regarded it as an abandoned piece of construction material, a relic perhaps too large and cumbersome to move.*”<sup>10</sup>

Dit tekort aan begrip ten gevolge van een tekort aan informatie kunnen we een plaats geven in het begrippenapparaat van Wollheim. Tot dusver heb ik één van de twee voorwaarden voor het zijn van een geschikte toeschouwer behandeld, namelijk het hebben en toepassen van juiste of gepaste zintuiglijke en cognitieve capaciteiten, ofwel aandachtig zijn voor het werk. De tweede voorwaarde vat een ander probleem samen waarmee kunst in de publieke ruimte, en daarmee ook *Tilted Arc*, wordt geconfronteerd. Het niet hebben of toepassen van informatie kan begrip voor een werk en daarmee een waardevolle ervaring van een kunstwerk in de weg staan. Wanneer we weten dat een werk van een bepaalde kunstenaar is verandert dat ons oordeel over een werk, stelt Wollheim in “*Pictorial Style: Two Views*”.

Learning that a painting is not by Braque but by one of those painters who turned cubism into an academic exercise, we recognise faults we had previously glossed over: learning that it is not by say, Gleizes, but is indeed by Braque, we are led to see felicities to which we had been, up till then, blind.<sup>11</sup>

Dit voorbeeld laat echter zien dat het niet ophoudt bij het kennen van de naam van een maker. Kennis over die kunstenaar verschaft de benodigde inzichten over die kunstenaar en zijn werk. Bovendien kan ook andere kennis nodig zijn om een werk juist te ervaren of om de ervaring van een werk drastisch te veranderen, zoals kennis over de tijd waarin een werk is gemaakt, de stijl, de betekenis en de ontstaansgeschiedenis van een werk. Deze kennis biedt een bepaalde context van waaruit het werk kan worden beschouwd en ervaren, welke mist bij het publiek van *Tilted Arc*. Dit gebrek aan kennis staat begrip en misschien dus ook waardering voor het werk in de weg. Of er waardering voor het werk zou zijn als er begrip was blijft natuurlijk de vraag, maar ik heb geprobeerd te laten zien dat het nu in ieder geval al bij de “eerste horde” verkeerd ging. Als die waardering er zou zijn, zou de vraag rijzen of die

---

10 Neill en Ridley 2010, p. 399

11 Wollheim 1987, pp. 186 en 187

waardering zou kunnen opwegen tegen de negatieve impact van het werk op het plein en de publieke ruimte. Bij een waardering van het publiek voor het werk zou het aankomen op een afweging door het publiek tussen de waarde van het open plein zonder het werk en de toegevoegde waarde van het werk. Van een dergelijke afweging lijkt – bij een groot deel van het publiek – nu echter geen sprake te zijn geweest.<sup>12</sup>

In hoofdstuk 1 heb ik aangegeven dat een museum voor een bepaalde sfeer kan zorgen en een attitude bij mensen kan bewerkstelligen die hun aandacht voor kunstwerken ten goede komt en dat deze sfeer en attitude mist in de publieke ruimte. Ook ten aanzien van informatie speelt het verschil tussen een kunstwerk in een museum en een kunstwerk in de publieke ruimte een belangrijke rol. Een museum kan de benodigde informatie over kunstwerken verschaffen voor zover het publiek al niet voorbereid en dus geïnformeerd naar een museum gaat. In het geval van publieke kunst ligt dit anders. Het publiek informeert zich grotendeels niet voordat het geconfronteerd wordt met een werk in de publieke ruimte en dat geldt in het bijzonder voor die delen van het publiek die niet al bekend zijn met kunst en die we dus ook, of misschien juist met publieke kunst willen bereiken. De mogelijkheden om de juiste informatie te verschaffen zijn ook beperkter. Voor zover uitgebreide informatiebordjes wenselijk zijn, is het de vraag of ze een noemenswaardig aandeel van het publiek weten te informeren, omdat mensen die bordjes wellicht niet gaan lezen. Ook ten aanzien van informatie kunnen we dus geen museale context creëren voor kunstwerken in de publieke ruimte. Bovendien is de samenstelling van het publiek in de publieke ruimte een gegeven en past het zich niet aan de kunstwerken aan. Het publiek van musea past zich wel aan, omdat een bepaald publiek bepaalde musea bezoekt. We kunnen aan het publiek van kunstwerken in de publieke ruimte weinig veranderen, daarom moeten we ook hier weer wat van de werken vragen willen ze slagen in het gestelde doel om een breed publiek kennis met kunst te laten maken. De werken moeten zich aanpassen aan de ruimte, hoe dit werkt zal in het volgende hoofdstuk aan bod komen.

## 5. DE TWEEZIJDIGHEID VAN LOCATIE-SPECIFICITEIT

We hebben gezien hoe het niet hebben of toepassen van informatie, ofwel een tekort aan begrip, een probleem kan vormen voor kunst in de publieke ruimte en een probleem vormde voor *Tilted Arc* en dat de aanpassing van de publieke ruimte ook hier waarschijnlijk geen oplossing biedt. Michael Kelly raakt

---

12 Neem hierbij de reacties van het publiek in ogenschouw (Neill en Ridley 2010 pp. 309 e.v.), maar wellicht ook de uitzondering gerepresenteerd door Joseph Lieberman (Neill en Ridley 2010 pp. 402 en 403).

ook aan het probleem van onbegrip van het publiek wanneer hij het heeft over de eenzijdigheid van Serra's idee van locatie-specificiteit.

While the redefinition of a space by a sculpture may be consistent with the idea of site-specificity (at least if it is understood primarily, if not exclusively, in formal-aesthetic terms, as it was by Serra and his defenders), it alone is not sufficient to make art site-specific; for the sculpture, in turn, has to be shaped by this same space in order to be considered specific to its site. That is, while the idea of site-specificity implies a reciprocity between space and sculpture, Serra's understanding of this idea was one-sided [...].<sup>13</sup>

*Tilted Arc* stond wel in een relatie met de ruimte in een nauwe zin – het herdefinieerde die ruimte – maar niet in een ruime zin. Het werk was locatie-specifiek in de zin dat het zich visueel of ruimtelijk op een bepaalde manier verhield tot de ruimte waarin het stond, namelijk door de ruimte ingrijpend te veranderen, maar het deed dat niet in een contextuele zin, die onder andere rekening houdt met het publiek in een ruimte (in dit geval van de publieke ruimte).<sup>14</sup> Kelly merkt hierbij op dat een locatie-specifiek werk gevormd moet worden door de ruimte waarin het geplaatst wordt. Aangezien *Tilted Arc* duidelijk wel gevormd werd door de ruimte in een nauwe, visuele zin moet Kelly het hier hebben over een ruime, contextuele zin van vormen.

Een werk kan locatie-specifiek zijn doordat het zich op een bepaalde manier verhoudt tot, en dus gevormd wordt door, de visuele of ruimtelijke kenmerken van een bepaalde ruimte. Het werk is dan, wat ik noem, *visueel locatie-specifiek*. Een werk kan ook locatie-specifiek zijn als het zich verhoudt tot, en dus gevormd wordt door, de inhoudelijke kenmerken van een bepaalde ruimte, kenmerken die worden bepaald door het publiek in een ruimte, maar ook door de geschiedenis of het hedendaags gebruik van een ruimte. Een werk dat op deze wijze rekening houdt met de ruimte noem ik *inhoudelijk locatie-specifiek*. *Tilted Arc* was visueel locatie-specifiek, maar niet inhoudelijk locatie-specifiek. Het werk hield rekening met de ruimte in visuele zin, maar niet met – de beoordeling van – het publiek, het gebruik of de betekenis van de ruimte.

*Tilted Arc* werkte wel in de zin dat het op aandacht van het publiek kon rekenen, het hield alleen geen rekening met wat het publiek verlangde van een werk in die ruimte en strookte ook niet met het gebruik

---

13 Kelly 2010, p. 411

14 *Tilted Arc* hield wel rekening met het publiek, zoals eerder beschreven, in de zin dat het werk het publiek wilde opnemen en de betekenis van de ruimte voor het publiek wilde veranderen, maar dit gaat enkel over het publiek als subjecten van het werk, niet als objecten voor wie het werk een subject is. Het werk hield, met andere woorden, rekening met het publiek als componenten van de ruimte (als “verkeer” volgens Kelly), maar niet als mensen die een bepaalde claim kunnen maken op het plein en dus het werk mogen beoordelen.

en de inhoud van de ruimte (in culturele en historische zin). In plaats van zich aan te sluiten bij de inhoudelijke kenmerken van de ruimte, ofwel inhoudelijk locatie-specifiek te zijn, ageerde het tegen die kenmerken. Het nam de open ruimte die het plein bood, de bestaande architectuur en de betekenis van de ruimte voor het publiek als het ware op de hak en verstoorde de werking ervan. Het werk kon niet rekenen op begrip en waardering van het publiek van de ruimte, hoewel het wel kon rekenen op de waardering van kunstliefhebbers en wellicht had kunnen rekenen op waardering van publiek in een andere ruimte. Bovendien stuitte het werk, om bovenstaande redenen, op onbegrip; niet alleen sloot het werk niet aan bij – de ruimte en dus – het publiek, het ging tegen de wensen van het publiek in.

Deze twee zijdes van locatie-specificiteit corresponderen met de twee voorwaarden voor het zijn van een geschikte toeschouwer. Het hebben of activeren van een gepaste mate van aandacht kan gefaciliteerd worden door locatie-specificiteit zoals ik in hoofdstuk 3 heb betoogd. Deze locatie-specificiteit noem ik nu dus visuele locatie-specificiteit. In hoofdstuk 5 heb ik tot dusver laten zien hoe een tekort aan wat ik inhoudelijke locatie-specificiteit heb genoemd een probleem vormde in het geval van *Tilted Arc* voor het hebben of toepassen van gepaste informatie ten aanzien van de ervaring van kunst in de publieke ruimte. Een tekort aan zintuiglijke en cognitieve aandacht kan worden verholpen door visuele locatie-specificiteit. Een tekort aan gepaste kennis of informatie – die een toeschouwer nodig heeft om de betekenis of *inhoud* van een werk te begrijpen en er begrip voor te kunnen hebben – kan worden verholpen door inhoudelijke locatie-specificiteit. Zonder dat een toeschouwer specifieke informatie over het werk heeft, zoals informatie over de maker of de stijl van het werk, sluit het werk aan bij informatie die de toeschouwer wel heeft; informatie van en over zijn publieke ruimte.

Het beeld van Willibrord in Utrecht is een inhoudelijk locatie-specifiek kunstwerk. Er is een heel concrete link met de plaats waar het beeld staat die het beeld inhoud geeft, een inhoud die begrijpelijk is voor grote delen van het publiek in die ruimte, namelijk Utrechters die weten dat Willibrord bisschop in Utrecht was. Hoewel het beeld visueel niet aansluit bij zijn omgeving, doet het dat cultureel en historisch – ofwel inhoudelijk – wel, waardoor het beeld betekenis krijgt in de ogen van zijn publiek. De inhoud van het beeld (het belangrijkste niet strikt visuele kenmerk van het werk) is dat er een belangrijk historisch figuur is afgebeeld, daar waar het bij *Tilted Arc* een statement was ten aanzien van het plein en een statement in de taal van moderne kunst en minimalisme. De inhoud van het beeld van Willibrord sluit wel aan bij – het publiek van – de ruimte waar het staat, het beeld van Serra niet. Het gaat daarbij weer niet over de artistieke kwaliteit van het kunstwerk, maar om de ervaring van het kunstwerk door het publiek dat het plein gebruikt. Los van de vraag naar de kwaliteit van het kunstwerk biedt inhoudelijke locatie-specificiteit



een werk de mogelijkheid om op de één of andere manier bij de ruimte en het publiek aan te sluiten, waardoor dat publiek geschikt geïnformeerd is en waardoor er in ieder geval een zekere mate van begrip voor het werk kan zijn.

De evidente en feitelijke link die er is tussen ruimte en beeld zoals in het geval van het beeld van Willibrord is niet altijd mogelijk, zoals bij abstracte werken als *Tilted Arc*, en is zeker niet de enige manier om inhoudelijk locatie-specifiek te zijn. De inhoudelijke locatie-specificiteit is in het geval van het beeld van Willibrord heel evident en feitelijk (de link tussen Willibrord en Utrecht is een concreet historisch feit), net zoals dat de visuele locatie-specificiteit in het geval van *Tilted Arc* zeer extreem en evident was (de – specifieke – fysieke verandering van de ruimte door het werk was groot en overduidelijk). Visuele locatie-specificiteit is echter niet altijd zo overduidelijk. Zonder visuele locatie-specificiteit nader uit te werken kunnen we er wel een idee van hebben en intuïtief inzien dat ook andere, minder extreme voorbeelden visueel “passen” in hun omgeving en op de ruimte inspelen en dus visueel locatie-specifiek zijn.<sup>15</sup> Zo kunnen we werken van Banksy ook als visueel locatie-specifiek betitelen (hoewel de impact van die werken op de ruimte kleiner is dan bij *Tilted Arc*). Bij inhoudelijke locatie-specificiteit ligt dit misschien moeilijker, de werking van dit concept is minder visueel en intuïtief terwijl er misschien nog wel talrijkere mogelijkheden zijn waarop een werk inhoudelijk kan aansluiten bij zijn omgeving. Daarom wil ik in het volgende hoofdstuk verder ingaan op de notie van inhoudelijke locatie-specificiteit aan de hand van een voorbeeld en een theorie over architectuur.

## 6. BANKSY EN ALDO ROSSI

Tot dusver hebben we gezien hoe twee factoren invloed hebben op de ervaring van een kunstwerk in de publieke ruimte: aandacht en begrip. Aandacht heeft betrekking op de – toepassing van – zintuiglijke en cognitieve capaciteiten van de toeschouwer. Begrip op de – toepassing van – informatie en kennis van de toeschouwer. Visuele en inhoudelijke locatie-specificiteit kunnen een oplossing zijn voor deze problemen. Het concept van visuele locatie-specificiteit lijkt er mij een dat, gezien zijn intuïtieve en visuele aard, weinig toelichting nodig heeft en dat ook erg moeilijk verder uit te werken dan wel definiëren is. Voor inhoudelijke locatie-specificiteit geldt dit in minder mate en ik wil er daarom wat meer aandacht aan

---

15 Een nadere uitwerking van het begrip zou vereisen om termen als “passen” en “verhouden tot” uit te leggen, wat onwenselijk – met het oog op de vrijheid van de kunstenaar – en haast ondoenbaar zou zijn.

geven. Dit is enkel mogelijk zonder al te concreet te worden om de diversiteit van inhoudelijke locatie-specificiteit en de artistieke mogelijkheden die daarbij horen niet in het geding te laten komen.

Laat mij beginnen met een voorbeeld, het voorbeeld van een artiest die locatie-specifieke kunst maakt in de publieke ruimte: Banksy. Hij maakt locatie-specifieke werken door de lege plekken in de stad, leeg gevallen door de architectuur van de stad en de commerciële gebruikers van de publieke ruimte, op te vullen met zijn werken.<sup>16</sup> De werken die hij maakt op de muren in de stad zouden ook op andere muren passen en zelfs op muren in een museum, maar een groot deel van de kracht van de werken is dat ze op de juiste muren in de stad staan. Door in te spelen op de esthetische of architecturale leegte van de muren en door zijn werken te laten interacteren met de locatie maakt Banksy kunst die visueel locatie-specifiek is. Zo wordt er in afbeelding 1 een lege blinde muur opgevuld en speelt het werk in op de camera aan de muur.<sup>17</sup> Zijn werken vragen de aandacht van de toeschouwer op door hun plaatsing in de leegte en hun interactie met de omgeving. Bovendien is hun werking, tot op zeker hoogte, intuïtief te vatten aangezien ze direct aansluiten en reageren op de ruimte.

De werken van Banksy zijn echter niet alleen visueel op hun plaats, ze sluiten ook in een bredere zin aan op (de locatie in) de stad. Ze sluiten niet alleen aan bij de fysieke realiteit van de stad, maar ook bij de historische, culturele en maatschappelijke aspecten daarvan en zijn daar een uiting van of reactie op. Banksy is, en zijn werken zijn, op die manier een onderdeel van de stad. Hij amendeert net zoals *Tilted Arc* de architecturale kenmerken van de stad, maar doet dat met een andere uitkomst. Hij benadrukt de negatieve aspecten van de locatie en stad niet alleen (zoals *Tilted Arc* dat wel doet); hij brengt ze onder de aandacht en maakt meteen ook een einde aan die aspecten. Het blijft dus niet enkel bij een kritiek op de ruimte, maar het doet iets meer, vaak iets met een ruimere bekentenis (waardoor hij overigens boven



Afbeelding 1

---

16 Met architectuur bedoel ik hier een dik begrip waar niet alles dat een gebouw is onder valt, maar waar slechts gebouwen aan voldoen met een bepaalde culturele, historische ofwel architecturale waarde. Het is een notie van architectuur die ook door Rossi lijkt te worden gebruikt, zonder dat er een heldere definitie van mogelijk lijkt.

17 CCTV verwijst naar het camera surveillance systeem in Engeland.

veel andere graffiti kunstenaars uitstijgt). *“By writing or painting on a wall, therefore, the graffiti-artist is drawing attention to the wall as a physical entity – attempting at the same time to both transcend and reinforce the space that the wall encloses.”*<sup>18</sup>

Werken van Banksy zijn soms kritische uitingen ten aanzien van een maatschappelijk fenomeen waartoe velen zich kunnen verhouden, zoals in afbeelding 1, waar hij CCTV bekritiseert. Zijn werken kunnen echter ook een meer fundamenteel commentaar leveren op de stad als een architecturaal fenomeen en een fysieke realiteit door te vragen om meer ruimte voor creativiteit, kleur, vrijheid en natuur, en kritiek te leveren op de autoriteiten die dat in de weg (lijken te) staan, zoals in afbeelding 2. Een dergelijk werk haakt in op een minder expliciete discussie in de samenleving, maar verhoudt zich toch wel degelijk tot de stad als fysieke realiteit en haar samenleving. Zo leveren de werken van Banksy vaak een scherpe kritiek op aspecten van het leven in een urbane omgeving waarmee mensen die een dergelijk leven leiden zich gemakkelijk kunnen identificeren. Banksy, als individu, representeert zo een collectieve wil door middel van zijn werken en creëert derhalve kunst die inhoudelijk locatie-specifiek is. Dit is echter niet de enige manier van inhoudelijke locatie-specificiteit die ik aan de hand van het voorbeeld Banksy wil behandelen. Banksy's werken sluiten namelijk niet enkel aan bij hun urbane omgeving maar zijn vaak ook



Afbeelding 2

gemakkelijk en intuïtief te begrijpen. Het zijn werken die niet gemaakt zijn voor een specifieke groep kunstliefhebbers – zoals *Tilted Arc* dat wel is – of voor een specifieke subcultuur – zoals veel andere graffiti werken; ze zijn gemaakt voor een breed publiek. Banksy zegt hier zelf het volgende over:

Graffiti is not the lowest form of art. Despite having to creep about at night and lie to your mum it's actually the most honest artform available. There is no elitism or hype, it exhibits on some of the best walls a town has to offer, and nobody is put off by the price of admission.<sup>19</sup>

---

18 Raychaudhuri 2010, p. 54

19 Banksy 2005, p. 7

Banksy's werken zijn er voor iedereen, ze sluiten op meerdere fronten, qua toegankelijkheid en inhoud, aan bij het publiek van de openbare ruimte en zijn daarmee echte, publieke kunst. Zo is Banksy door (ogenschijnlijk) geaccepteerd te worden en alom aanwezig te zijn met vele werken een kenmerkend deel van de stad geworden. *"I've done gallery shows and if you've been hitting on people with all sort of images in all sorts of places, they're a real step backwards. Painting the streets means becoming an actual part of the city."*<sup>20</sup>

In een andere zin was hij altijd al een deel van de stad; hij representeerde de stad als kunstenaar in de publieke ruimte, daar waar andere kunstenaars geen representanten waren. *"The Art we look at is made by only a selected few. A small group create, promote, purchase, exhibit and decide the success of Art."*<sup>21</sup> Deze opmerking van Banksy expliciteert een positie die relevant was bij de verwijdering van *Tilted Arc*. Het uit een gevoel dat mensen hebben van de elitaire kunstwereld die in het geval van Serra indrong op de publieke ruimte. Door – illegaal – de stad als een canvas te gebruiken werd Banksy een onderdeel van de kunstwereld als kunstenaar in de publieke ruimte, zonder vanuit die wereld opgedrongen te worden aan de publieke ruimte en haar publiek. Door zich af te zetten tegen de elite, het establishment en de opdringerige en controlerende autoriteiten plaatst hij zichzelf aan de zijde van het grote publiek en vervult een rol als representant van de inwoners van de stad. Hij, als exponent van de stad en de samenleving in de stad, maakt publieke kunst die van de stad is en daaruit is voortgekomen. Hij wint daarmee een deel (het artistieke deel) van het publieke domein terug als representant van het publiek, zoals hij, volgens Raychadhuri, als graffiti kunstenaar ook andere delen van de publieke ruimte poogt terug te winnen:

[G]raffiti-art seeks to undermine the private/public duality, it is perfectly appropriate that Banksy posits graffiti as a tool to fight against what he sees as the usurping of our public spaces by corporations and their advertising hoardings. For Banksy graffiti-artists are in the business of returning the public space to public ownership [...].<sup>22</sup>

---

20 Raychaudhuri 2010, p. 56

21 Banksy 2005, p. 142

22 Raychaudhuri 2010, p. 53

Door in de publieke ruimte, op publieke muren, zijn kunst te maken eigent Banksy zich die muren toe, maar anders dan bij private (in de brede zin van het woord; niet-publieke) toe-eigeningen doet hij dat niet voor zichzelf. Hij – als individu – representeert het publiek, een collectieve wil, en eigent zich de publieke ruimte toe voor het publiek (zolang hij het publiek representeert; zolang zijn werken aansluiten bij de belevingswereld en visie van het publiek). Serra eigende zich met *Tilted Arc* een ruimte toe voor zichzelf of voor een selecte groep kunstliefhebbers. Als we ons het voorbeeld van Banksy voor de geest halen, die naar Palestina gaat om de muur die daar gebouwd is te ondermijnen met zijn kunst, kunnen we ons voorstellen dat hij *Tilted Arc* zou beschilderen om zo die indringing in de publieke ruimte te ondermijnen en de ruimte terug te winnen voor het publiek.<sup>23</sup> Een ruimte die niet toegeëigend was door een commerciële partij of autoriteiten, maar door een collega-kunstenaar.

Op meerdere manieren zijn vele werken van Banksy dus inhoudelijk locatie-specifiek. Zijn werken sluiten inhoudelijk aan bij hun omgeving en de gebruikers van die omgeving. Bovendien zijn de werken qua toegankelijkheid gepast voor de publieke ruimte van de stad en haar diverse publiek. Zo is Banksy in de loop van de tijd een kenmerkend onderdeel geworden van de stad, waardoor zijn werken inhoudelijk nog beter zijn gaan aansluiten bij de stad. Ook is Banksy om meerdere redenen een representant van het publiek, de stad, en een verdediger van de publieke ruimte. Banksy is dus niet alleen door zijn werken, maar ook door het verloop van tijd en zijn bekendheid een onderdeel van de stad geworden. Zijn werken sluiten aan bij hun publieke locatie en zijn op deze wijze inhoudelijk, alsmede visueel, locatie-specifiek en sluiten dus aan bij hun publiek en kunnen rekenen op begrip.



Het voorbeeld van Banksy laat ons zien dat er velerlei manieren zijn waarop een kunstwerk locatie-specifiek kan zijn en dat de link met de locatie niet altijd zo evident hoeft te zijn als bij het beeld van Willibrord. Rossi schreef in zijn boek *De architectuur van de stad* een theorie die het belang van passende architectuur, architectuur die aansluit bij zijn omgeving, voorop stelde. Ik denk dat sommige aspecten van

---

23 Ondermijnen door het van hem te maken, door het te gebruiken als een canvas en door het open te rijden en te “laten zien” wat er aan de andere kant te zien is (zie afbeelding 3). Raychaudhuri 2010, p. 54

deze theorie ons kunnen helpen om het begrip inhoudelijke locatie-specificiteit theoretisch uit te werken en zo het hierboven behandelde voorbeeld te vatten en veralgemeniseren.

Voor Rossi is plaats – de locatie van een artefact – een belangrijke factor in de architectuur; een gebouw moet in relatie staan met zijn omgeving. Deze relatie, tussen een specifieke plaatselijke situatie en de individuele dingen op die locatie, noemt hij *locus*.<sup>24</sup> Het is de *locus* die een gebouw, of een ander stedelijk artefact (zoals het grondplan, maar ook een putdeksel) individualiseert.<sup>25</sup> De *locus* wordt bepaald door de natuurlijke en gecreëerde fysieke realiteit van de locatie en de stad, maar ook door de geschiedenis en de samenleving van de stad. De stad wordt zo onder andere een creatie van de samenleving en de geschiedenis, maar ze creëert de samenleving en haar eigen geschiedenis ook, aangezien beide worden beïnvloed door (de fysieke) realiteit van de stad. Zo wordt de stad een entiteit die uit zichzelf groeit; de krachten die haar creëren zijn grotendeels zelf een exponent van de stad. De stad heeft zo ook een geheugen en bewustzijn, ze bepaalt immers haar eigen groei of verandering op grond van haar geschiedenis en haar interactie met de samenleving.<sup>26</sup> Door de actieve rol van de stad in haar eigen vormingsproces en dus in het vormingsproces van de samenleving, en door de rol van de samenleving in de vorming van de stad wordt de stad als geheel een artefact dat de geschiedenis belichaamt en ook haar toekomst stuurt. De stad is het collectieve geheugen van de samenleving, aldus Rossi.<sup>27</sup> Het is een realiteit in het heden die is gevormd door de geschiedenis en die een deel van de toekomst intentioneel vormt. Zoals er nieuwe feiten worden toegevoegd aan het geheugen worden er nieuwe artefacten toegevoegd aan de stad en die feiten sturen de ontwikkeling van de stad. De individuele artefacten worden beïnvloed en beïnvloeden zowel het geheel van de stad als de historische ontwikkeling van de stad. Ze staan zo dus in een ruimtelijke en temporele relatie met hun omgeving; de stad.

Rossi schrijft primair een descriptieve theorie, maar hij handelt enkel over geslaagde gevallen en voorbeelden, werken die passen in de stad. Volgens mij moeten we echter erkennen dat er ook niet geslaagde gevallen zijn. Rossi's theorie is zo een voorbeeld van hoe het idealiter is, dus kunnen we eenvoudig een normatieve boodschap uit Rossi's theorie distilleren; nieuwe stedelijke artefacten moeten passen in het collectieve geheugen en dus in de stad. De individuen die de stad vorm geven moeten dat

---

24 Rossi 2002, p. 119

25 Rossi handelt over de architectuur van de stad, en heeft het dus enkel over architectuur in een stedelijke, urbane omgeving. De behandelde voorbeelden van kunst in de publieke ruimte staan ook in een stedelijke omgeving, maar ik denk dat we de theorie van Rossi (zoals ik hem gebruik) alsmede het tot hiertoe besprokene ook kunnen toepassen in een niet-stedelijke context, hoewel ik het zal blijven bespreken vanuit een stedelijk perspectief.

26 Rossi 2002, p. 13

27 Rossi 2002, p. 156

doen binnen de kaders die geschetst zijn door de stad, ofwel het collectieve geheugen, dat zich uit in de *locus*. De relatie tussen het individuele en het collectieve, tussen individuele stedelijke feiten en het geheel van de stad is een belangrijk aspect voor Rossi. Individuele stedelijke feiten kunnen de ontwikkeling van de stad sterk beïnvloeden, maar tegelijkertijd moeten individuele feiten een exponent zijn van het geheel van de stad. Bovendien is de stad collectief vormgegeven en spreken we van een collectief geheugen, maar zijn het uiteindelijk individuen (architecten en kunstenaars) die de stad concreet vormgeven.<sup>28</sup> Als we de invloeden van het collectieve geheugen normatief bekijken en inzien hoe een individuele vormgever als het ware een opdracht krijgt van de stad (als zijnde een entiteit met een bewustzijn) om binnen bepaalde kaders te werken kunnen we spreken van een collectieve *wil* die zich – als het goed is – manifesteert als een individuele daad van creatie.

Stedelijke artefacten, en dus ook kunstwerken in de publieke ruimte, die passen in het collectief geheugen en die individuele uitingen zijn van een collectieve wil, zijn inhoudelijk locatie-specifiek. Wat dit concreet betekent voor een nieuw kunstwerk in de publieke ruimte is niet zo algemeen vast te stellen, maar met de theorie van Rossi kunnen we de abstracte relatie tussen locatie en kunstwerk duiden en met de voorbeelden van Banksy, Serra en Willibrord kunnen we zien hoe individuele gevallen slagen of falen om deel van de stad te zijn en dus aan te sluiten bij haar publiek.

## CONCLUSIE

Om te concluderen wil ik de verschillende begrippen die de revue hebben gepasseerd nog eens bekijken en verbinden, om die vervolgens als een geheel toe te passen op de verschillende behandelde voorbeelden. Aan de basis van dit werk ligt het begrip “geschikte toeschouwer”, wat het probleem voor kunstwerken in de publieke ruimte kan verwoorden; de toeschouwers van een werk in de publieke ruimte zijn vaak geen *geschikte toeschouwers*. Een geschikte toeschouwer is iemand die over de *juiste zintuiglijke en cognitieve capaciteiten* én over de *juiste informatie* beschikt om een werk te herkennen. Die toeschouwer moet bovendien deze capaciteiten en informatie toepassen. Een toeschouwer moet, met andere woorden, voldoende *aandacht* en *begrip* hebben. Een kunstwerk in de publieke ruimte kan dit bewerkstelligen door *locatie-specifiek* te zijn. Ten aanzien van aandacht moet een werk dan *visueel* locatie-specifiek zijn en ten aanzien van begrip *inhoudelijk* locatie-specifiek. Door op deze twee manieren locatie-specifiek te zijn kan een werk er voor zorgen dat zijn publiek bestaat uit geschikte toeschouwers.

---

28 Rossi 2002, p. 14

Zo kan een werk de taak vervullen die ik voor kunstwerken in de publieke ruimte heb geformuleerd; een breed publiek kennis laten maken met kunst, en dan met name die mensen die niet al bekend zijn met kunst.

Dit werk begon met het behandelen van het standbeeld van Willibrord, dat diende als voorbeeld voor een werk dat niet op aandacht van het publiek kan rekenen. Toeschouwers wendden hun zintuiglijke en cognitieve capaciteiten niet altijd voldoende aan om het werk echt op te merken. Het werk is niet visueel locatie-specifiek en de ervaring van de ruimte en het werk komen dus niet samen. Men kan de ruimte prima ervaren zonder het werk te ervaren. Doordat de werking van de ruimte en het werk niet bij elkaar aansluiten zijn de gebruikers van die ruimte vaak geen geschikte toeschouwers voor het werk. Het werk sluit op een andere manier echter wél aan bij de ruimte: inhoudelijk. Deze inhoudelijke locatie-specificiteit kan zorgen voor een zeker begrip van de toeschouwers voor het werk, mits het opgemerkt wordt. Toeschouwers zouden kunnen inzien waarom het beeld er staat en de betekenis ervan vatten wat tot waardering zou kunnen leiden.

Hoe onbegrip werkt heb ik uitgelegd aan de hand van een werk dat wel visueel locatie-specifiek was: *Tilted Arc*. Dit kunstwerk werkte dusdanig met de ruimte samen dat ervaring van de ruimte en het werk samenkwamen. Het werk kon daardoor rekenen op aandacht van het publiek. Het werk sloot echter inhoudelijk niet aan bij de ruimte. Het kon niet rekenen op begrip van het publiek in die publieke ruimte aangezien dat niet over de informatie beschikte om het werk te begrijpen. De betekenis van het werk was er een die begrijpelijk wordt in een context van moderne kunst en minimalisme, maar vele toeschouwers misten deze contextuele informatie van het werk. De gepaste toeschouwer van *Tilted Arc* is iemand die aandacht voor het werk heeft, wat geen probleem is, en die over de informatie beschikt om het werk te begrijpen als geslaagd minimaal werk, en daar loopt het bij veel mensen in de publieke ruimte spaak.

De kunstwerken van Banksy werken niet zo intens in op de omgeving als *Tilted Arc*, maar toch springen ze in het oog door hun interactie met de ruimte. Doordat de werken inspelen op en passen in de omgeving zijn ze visueel locatie-specifiek. Ze zijn ook, om meerdere redenen, inhoudelijk locatie-specifiek. De werken zijn gemaakt door iemand die het publiek in de publieke ruimte lijkt te representeren, ze spelen op een concrete of abstracte manier in op omstandigheden in de stad en ze zijn steeds meer deel van de stad geworden. Zo kunnen en zullen de toeschouwers van het publieke domein zich verhouden tot de werken en er ook inhoudelijk begrip voor kunnen hebben.

De werken van Banksy zijn voorbeelden van kunstwerken die slagen als zijnde kunstwerken in de publieke ruimte. Doordat ze op twee verschillende manieren inspelen op en samenwerken met de



publieke ruimte worden ze toegankelijk voor het publiek van die ruimte en kunnen ze een breed publiek kennis laten maken met kunst.

## BIBLIOGRAFIE

Banksy 2005

Banksy, *Wall and Piece* (London: Random House Group Limited, 2005)

Danto 1987

Arthur Danto, "Tilted Arc and Public Art.", in *The State of Art* (New York: Prentice-Hall, 1987)

Kelly 2010

Michael Kelly, "Public art controversy: the Serra and Lin cases", in Alex Neill and Aaron Ridley (red.), *Arguing About Art* (New York: Routledge, 2010), pp. 427-439

Neill en Ridley 2010

"Transcript of a Hearing to Decide the Future of *Tilted Arc*" in Alex Neill en Aaron Ridley (red.), *Arguing About Art* (New York: Routledge, 2010), pp. 399-405

Raychaudhuri 2010

Anindya Raychaudhuri, "'Just as good a place to publish': Banksy, Graffiti and the Textualisation of the Wall", in *Rupkatha Journal on Interdisciplinary Studies in Humanities*, volume 2 nummer 1 (2010), pp. 50-58

Rossi 2002

Aldo Rossi, *De architectuur van de stad*, vertaald door Ernest Kurpershoek en Henk Hoeks (Nijmegen: Sun, 2002)

Wollheim 1987

Richard Wollheim, "Pictorial Style: Two Views", in Berel Lang (red.), *The Concept of Style* (New York: Cornell University Press, 1987), pp. 183-202

Wollheim 1998

Richard Wollheim, "On Pictorial Representation", in *Journal of Aesthetics & Art Criticism*, volume 56 nummer 3 (1998), pp. 217-227