

B 7  
BLO

E77-166

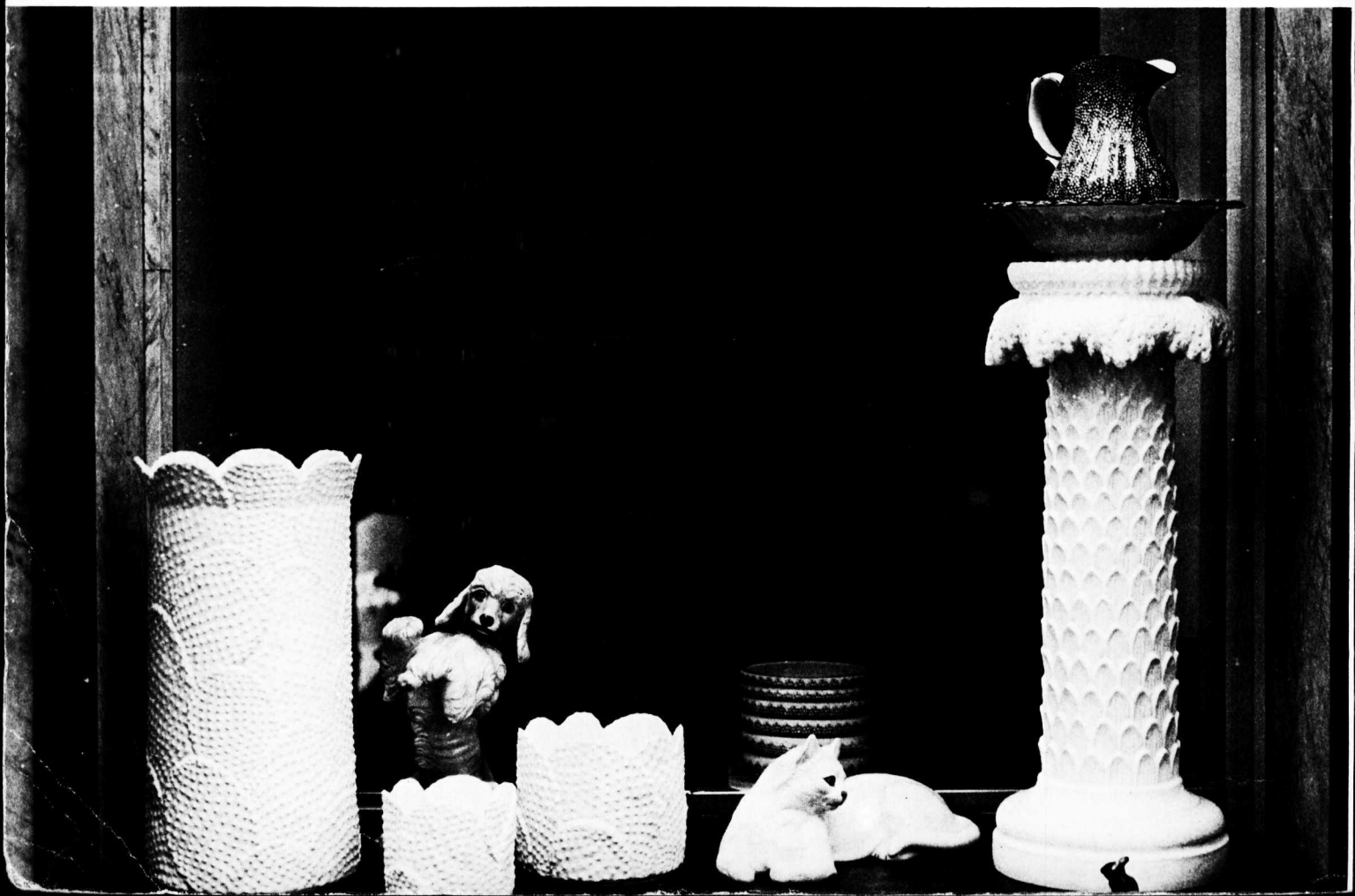
  
BMS001002184  
E77-166  
Grijze Literatuur

**CORBLOK**

Over beoordeling van beeldende ingrepen in de omgeving

dr. E. Beelersstichting  
Bibliotheek

B 7  
BLO



**Over beoordeling van beeldende ingrepen in de omgeving**

Cor Blok

Minder dan een eeuw geleden kon Wilhelm Busch zich nog met een grapje afmaken van de bijdrage van beeldende kunstenaars aan de leefbaarheid van onze steden. De beeldhouwers zorgden er toch maar voor, schreef hij in de inleiding tot zijn *Maler Klecksel*, 'dass jeder der zum Beispiel fremd/soeben erst vom Bahnhof kömmt./in der ihm unbekanntten Stadt/gleich den bekanntten Schiller hat'. De kunstenaars hebben zich sindsdien niet beperkt tot grote vaderlanders en roemruchte veldslagen. Aan muren en bruggen, in parken en op pleinen, bij stations, scholen en stadhuizen en tot in het belastingkantoor toe verschenen steeds persoonlijker uitingen, en dat allemaal onder het motto: verrijking van ons aller ervaringswereld. En de overstroming duurt voort. Kunstenaars zoeken naar nieuwe mogelijkheden om zich te bemoeien met de vormgeving van de dagelijkse omgeving, en de overheid heeft door middel van de percentageregelingen het inbrengen van beeldende kunst in een flink deel van de nieuwbouw verplicht gesteld. Daarmee is een aanzienlijke portie beeldende activiteit in de openbaarheid gebracht - een activiteit die dan ook tegenover de openbaarheid verantwoord moet worden.

Wanneer een kunstenaar in zijn atelier, vanuit zijn persoonlijke beeldende interesses, vormen ontwikkelt en het resultaat in galerie of museum tentoonstelt, doet hij als het ware een particulier voorstel aan een betrekkelijk kleine groep van in kunst geïnteresseerden. Die kunnen dat voorstel aanvaarden als een

waardevolle toevoeging aan hun ervaringen met kunst - of verwerpen. Wat ze ook doen, de gevolgen zijn voor rekening van de kunstenaar en de paar mensen die hem het exposeren mogelijk hebben gemaakt. De kunstenaar houdt er een aanmoediging of een teleurstelling, een financieel succes of een strop aan over; het werk keert terug naar het privé-domein van de kunstenaar of verhuist naar dat van de koper; ook als het naar een museum gaat, blijft het om zo te zeggen in de familie. Voorzover geen kopers, hebben de bezoekers van de tentoonstelling er voorlopig geen bemoeienis meer mee, en voor de buitenwereld heeft het nooit bestaan.

Kunst aan de openbare weg daarentegen wordt niet meer alleen gezien door de geïnteresseerden die, gewapend met hun kunst-ervaring, het werk *opzoeken*: ze dringt zich op aan iedereen die toevallig langskomt. Meestal verdwijnt ze ook niet na afloop van een bezichtigingstijd van het toneel. Het kunstwerk blijft voor onbepaalde, maar doorgaans lange tijd staan waar het is neergezet - een dagelijkse vreugde of een permanente ergernis voor omwonenden. De vraag is nu of en in hoe ver deze veranderingen in de werkingssfeer van het kunstwerk moeten leiden tot andere procedures en criteria voor de *beoordeling* dan voor kunstwerken die binnen de kunstwereld blijven. Wie bepaalt of een beeldende ingreep in een bepaalde omgeving wenselijk is dan wel 'goed' of 'niet goed' uitpakt - en volgens welke maatstaven?

Beoordeling van beeldende kunst - of het nu om een object gaat of om een ingreep in een omgeving - veronderstelt in elk geval twee gezichtspunten. In de eerste plaats is het kunstwerk een fysiek gegeven, een gevormd complex, dat, omdat het een bepaalde gedaante heeft, bepaalde werkingen uitoefent op degenen die het waarnemen. Maar in een openbare omgeving wordt een kunstwerk niet alleen maar *waargenomen* als zuiver fysiek, visueel object of als beeldend kunstwerk. Het bevindt zich in een context waarin zich nog allerlei andere activiteiten afspelen. De Nachtwacht wordt door kunstkijkers bestaard en verder niets, Rembrandt op het Rembrandtsplein is een onderdeel van het decor voor verkeer en uitgaansleven. Ook de relatie tussen het object en deze ruime, diffuse context zal beoordeeld moeten worden.

dr. E. Boekmanstichting  
Bibliotheek

Boekmanstichting

## Werkingen van beeldende objecten

Als een schilderij verder geheel uit rechte lijnen is opgebouwd, werkt één gebogen lijn onwillekeurig bij iedere waarnemer als een opvallende uitzondering, waarvan de aanwezigheid een speciale 'verantwoording' nodig heeft. Nog voordat beide soorten lijnen met wat voor betekenissen dan ook worden geassocieerd, maakt het schilderij een intrigerende indruk. Zo zijn er andere hoedanigheden van vorm, kleur, maat, stand en materiaal die onmiddellijk en onvermijdelijk een bepaalde reactie oproepen bij de 'gemiddelde waarnemer'.

Naast de zuiver visuele informatie - kleur, licht en donker -, die van het object uitgaat, speelt de relatie tussen dat object en het eigen lichaam een belangrijke rol bij deze categorie van werkingen. Aspecten van deze relatie zijn:

*plaats.* De indruk van een object wordt mede bepaald door de afstand waarop en de hoek waaronder men het te zien krijgt. Bovendien is de moeite die men moet doen om het überhaupt waar te nemen van invloed op de emotionele houding van de kijker. Kan men het object aanraken, of zelfs in de hand nemen, of wordt het buiten bereik gehouden zoals Bernini's Heilige Theresia en vele andere religieuze kunstwerken? De Parthenon-beelden zullen in hun opstelling in het British Museum een totaal andere indruk maken dan op hun oorspronkelijke plaats, twintig meter boven de grond.

*stand.* Wij interpreteren de (al of niet schijnbare) gewichtsverhoudingen binnen een object ten opzichte van de grond in relatie tot ons gevoel voor staan, leunen, hangen, vallen, liggen, stijgen en zweven. Een sterk overhellende vorm werkt 'gevaarlijk', ook al weten we dat hij niet kan omvallen. Deze werkingen treden ook op in het vlak, al berusten ze daar volledig op illusies, gewekt door de stand van elementen ten opzichte van elkaar en van de randen van het vlak, door hun vorm, en door kleur- en licht-donker-verhoudingen.

*grootte.* Een object kan overkomen als 'buiten proporties' (ten opzichte van onszelf), als van '(boven) menselijke grootte', als 'miniatuur' - met alle emoties van dien. Maar ook de aard van de waarneming verandert met de grootteverhouding tussen object en waarnemer. De kijker moet 'klein worden' om een schilderij van Klee of een beeld van Moore te kunnen 'binnen-

gaan'. In een schilderij van Barnett Newman kan hij 'op ware grootte binnenstappen'; Rodin's Burgers van Calais staan met hem op gelijke voet, als een onderdeel van zijn normale omgeving.

*tactiele eigenschappen.* Wat voelt de hand (wat meent men te zullen voelen) als men het object aanraakt? Wat zou het object (bijvoorbeeld door scherpe kanten, uitsteeksels) het eigen lichaam kunnen aandoen? Dit aspect hangt samen met het volgende:

*karakter van vormen en verbindingen.* Dit kan bijvoorbeeld 'organisch' zijn - een begrip waarop ik nog terugkom, maar dat in ieder geval appelleert aan ons gevoel voor de constructie van ons eigen lichaam (het tegendeel van 'organisch' zou 'mechanisch' kunnen zijn), of 'geometrisch' - in de zin van: bepaald door geometrische figuren, maar ook: afmetingen en vormen van elementen komen volgens controleerbare, niet al te ingewikkelde wetmatigheden uit elkaar voort.

In al deze gevallen mag men veronderstellen dat de door het object afgegeven informatie appelleert aan iets dat *in alle mensen aanwezig is*. Een Eskimo, een Polynesiër en een Fries zullen een zelfde gevoel voor zwaartekracht hebben en een overhellende vorm zien als iets dat op omvallen staat. Dat effect treedt op als gevolg van reeds in de eerste levensjaren opgedane ondervindingen met de zwaartekracht, en niet pas nadat men van iemand anders geleerd heeft dat een overhellende vorm gelezen *hoort* te worden als een ding dat gaat omvallen. Wanneer men daarentegen bij het zien van de vorm: '?' het gevoel krijgt dat er een vraag gesteld wordt, dan is dat alleen omdat men het Latijnse schrift heeft leren lezen. Hoe spontaan de associatie zich in de praktijk ook aandient, ze is een willekeurige; ze berust op kennis van een afspraak en is daarmee niet meer algemeen menselijk, maar kan alleen optreden bij de leden van een (weliswaar grote, maar niet alle mensen omvattende) groep.

Er bestaat dus een categorie van werkingen, die gebonden is aan bepaalde, niet algemeen menselijke kijkpatronen. Daarbij kan men onderscheid maken tussen *methoden* voor de verwerking van visuele informatie en de *herkenning* van specifieke beeld-elementen als tekens voor specifieke betekenissen. Wat de *methoden*, de globale aanpak betreft: wij zijn gewend,

vlakke voorstellingen te 'lezen' van links naar rechts. Dat is van belang voor bepaalde elementen in de opbouw van een voorstelling, zodat er in dat opzicht een (desnoods subtiel) verschil zal optreden tussen onze waarneming van westerse voorstellingen en van beelden, gemaakt door mensen met een andere leesrichting: van boven naar beneden, van rechts naar links, spiraalvormig (zoals in sommige Indiaanse pictogrammen) of onbepaald (zoals in sommige Australische tekeningen op boomschors, die van alle vier kanten bekeken kunnen worden). Zo'n leesmechanisme treedt automatisch in werking zodra een beeld ter lezing wordt aangeboden. Niemand heeft ons trouwens bijgebracht dat we van links naar rechts horen te kijken; het is eenvoudig de leesrichting van het Latijnse schrift, die ons hele kijken beïnvloedt. Langs een omweg is de schijnbaar spontane methode toch aangeleerd.

*Herkenning* vindt bij bepaalde vormen en graden van gelijkenis tussen teken en betekende al plaats zonder dat er kennis van afspraken aan te pas komt. Maar in heel veel gevallen blijkt ze wel degelijk gebonden aan de tradities en conventies van een beperkte groep mensen. Een horizontaal in tweeën gedeeld vlak, boven blauw, onder groen; *kan* als 'landschap' worden gelezen - door kijkers die ruimtelijk-afbeeldende schilderkunst gewend zijn. In dit geval is het verband tussen teken en interpretatie ruim en vaag, in het geval van het vraagteken precies, afgesproken en dwingend.

De groep mensen, die een bepaald interpretatie-patroon hanteert, kan van zeer verschillende omvang zijn. Miljoenen mensen kunnen het Latijnse schrift lezen; niemand kan het schrift van de prehistorische Indus-cultuur lezen, omdat alle mensen die de afspraken kenden sinds lang zijn uitgestorven en voorzover bekend geen sleutels hebben nagelaten. De 'ingewijde' groepen verschillen niet alleen in grootte, maar ook in aard. Ze kunnen de dragers van bepaalde culturen of subculturen omvatten, de aanhangers van een bepaalde religie, maar ook de beoefenaars van een bepaald beroep of mensen met een gespecialiseerde interesse. De huidige lezers van het spijkerschrift zullen bijna zonder uitzondering archeologen en linguïsten zijn.

Niet-ingewijden nemen de tekens natuurlijk even goed waar als

degenen die de conventie kennen; alleen 'zien' ze iets anders, ondergaan ze een andere werking. Welke, hangt weer van de context af. Het Indus-schrift blijft voor ons *schrift*, maar met een soort extra dimensie, een geheimzinnigheid, omdat we geen toegang hebben tot de betekenis. Maar wanneer iemand ons een brief schrijft in een onleesbaar handschrift - dat wil zeggen in een zo speciale variant van ons alfabet dat geen ander er meer de gebruikelijke afgesproken relaties tussen teken en klank in herkent - is dat alleen maar een hinderlijke storing in de normale communicatie.

De werking van de groepsgebonden interpretatiekaders valt bij het schrift gemakkelijker aan te wijzen dan bij de beeldende kunst, waar de relaties tussen teken en betekende vaak minder nauwkeurig te omschrijven zijn. Vandaar deze analogieën. Beeldende kunst is evenmin als schrift universeel leesbaar. Haar werkingen kunnen globaal in twee categorieën worden onderscheiden:

- de algemeen menselijke, voornamelijk op het terrein van de 'directe fysieke werking', in beperkte mate op dat van de herkenning via gelijkenis;
  - die welke optreden binnen bijzondere interpretatiekaders, gevormd door kijkgewoonten en concrete voorkennis, eigen aan grotere of kleinere, maar altijd beperkte groepen.
- In de praktijk zullen de beide categorieën elkaar vaak wederzijds doordringen en bovendien met een zelfde spontaneïteit optreden. Aangeleerde kijkgewoonten zijn dikwijls tot een tweede natuur geworden. Wat aangeleerd is, kan echter (zij het soms met veel moeite) ook weer worden afgeleerd: men kan, wat de tweede categorie betreft, anders leren zien.

#### **De kunstcontext: samenhang en repertoire**

Een bijzondere groep binnen de tweede categorie vormen die werkingen, die pas optreden zodra een object gepresenteerd wordt *als kunstwerk*. Als het etiket 'kunst' bij de waarnemer ook maar enige voorstelling of verwachting wekt, treden, zodra hij een ding opvat als een kunstwerk, onvermijdelijk bepaalde mechanismen in werking, die zijn waarneming beïnvloeden. Eén van die mechanismen is dat van de *beoordeling*. We verwachten als vanzelfsprekend van een kunstwerk dat het ons

'iets doet', 'iets te zeggen heeft', en vragen ons meteen af: klopt dat in dit geval? Zo ja, wàt 'doet het me'? Het antwoord op die vragen mondt uit in een oordeel over het object in zijn rol van kunstwerk.

Om 'iets te zeggen te hebben' moet een kunstwerk 'innerlijke samenhang' bezitten. Dat is een axiomatische eis, maar één die impliciet of expliciet, open en bloot of in allerlei vermommingen, zo vaak gesteld wordt en zijn bruikbaarheid als criterium zo dikwijls bewezen heeft, dat ik hem ondanks een vermoeden van mogelijke uitzonderingen als uitgangspunt handhaaf. Innerlijke samenhang houdt in dat in een kunstwerk *niet alles kan gebeuren*. De kunstenaar verplicht zich tot het werken met een *repertoire*, een beperkte verzameling, niet alleen van louter visuele mogelijkheden, maar ook van communicatieve werkingen (een kunstwerk kan niet bestaan uit *alle* denkbare soorten vormen en kleurcombinaties tegelijk, het kan ook niet *over alles gaan*). De kijker op zijn beurt gaat ervan uit dat hem bij het waarnemen van een kunstwerk *niet alles* kan overkomen, dat eventuele verrassingen tenslotte toch verantwoord zullen blijken vanuit de samenhang van het geheel - zelfs al is die samenhang niet precies aanwijsbaar: een kunstwerk kan boeien door zijn 'raadselachtigheid', door het vermoeden van een verborgen ordening die men nooit helemaal te pakken krijgt. De kijker mag van de kunstenaar 'consequentie' verwachten in het toepassen van een eenmaal gekozen repertoire, ofwel 'beeldende logica'.

Nu kunnen *samenhangen* van zeer verschillende aard zijn. Ze kunnen bijvoorbeeld even goed berusten op nauwe formele verwantschap tussen elementen als op botsingen en contrasten. Ze kunnen elementen omvatten die slechts in het hoofd van de kijker bestaan, zoals de denkbeeldige aanvullingen van vormen die in een schilderij slechts gedeeltelijk zichtbaar zijn. Bovendien vallen verschillende niveau's van samenhang te onderscheiden, waarbij strenge samenhang op het ene een grote veelvormigheid en zelfs toevalligheid op het andere mogelijk kan maken. Een streng uniform indelingspatroon kan bijvoorbeeld op een uiterst vrije manier worden ingevuld, een formele gelijkvormigheid samengaan met een grote variatie aan associatieve betekenissen. Bij een grote mate van complexiteit

wordt het onmogelijk, alle elementen van het beeld tegelijkertijd scherp in het oog te houden; de samenhang heeft dan meer betrekking op de aard van de elementen en op hun globale verdeling binnen het beeld dan op hun precieze vorm, grootte en plaats, die binnen zekere grenzen veranderd kunnen worden zonder dat de werking van het object als geheel merkbaar verandert. Er zijn dus mogelijkheden genoeg om samenhangen te 'verbergen'. Toch blijkt er een punt - of misschien beter: een diffuse zone - te zijn waar het vermoeden van een verborgen ordening overgaat in een indruk van pure chaos. Vooruitlopend op de behandeling van kunstwerken in een omgeving kan hier alvast gezegd worden dat ook voor een omgeving de eis geldt: niet alles mag kunnen gebeuren. Een omgeving hoort bescherming te bieden tegen (al te) onverwachte gebeurtenissen. Wie zich ergens binnen waagt, 'leest' de kentekenen van gebouwen, voorwerpen en mensen, bereidt zich op grond daarvan voor op een bepaalde behandeling en meet zich een bepaald gedragspatroon aan. Verrassingen kunnen toegelaten zijn, maar dan tot een graad van tolerantie die strikt gebonden is aan het dominerende verwachtingspatroon. Deze behoefte aan samenhang, aan beperking van de mogelijke gebeurlijkheden in de omgeving is niet alleen van belang voor de beoordeling van relaties tussen beeldende activiteiten en de omgeving waarin ze plaats vinden. Ze werpt misschien ook enig licht op de behoefte aan innerlijke samenhang binnen de miniatuur-omgeving gevormd door een op zichzelf staand kunstwerk.

Een bijzondere vorm van samenhang is *organiciteit*. Het begrip 'organisch', blijkbaar aan het eind van de 19e eeuw in kunstverband in gebruik gekomen, duidt aan dat een kunstmatig geheel door zijn bouw en wijze van functioneren werkt als een analogon van een levend wezen. Het is niet duidelijk in hoe ver 'organiciteit' samengaat met het gebruik van 'organische' - aan die van levende wezens herinnerende - *vormen*. Men kan ook denken in termen van verhoudingen en verbindingen, die dan ons gevoel voor lichamelijke beweging en samenhang zouden aanspreken, en van een 'organisch maatgevoel', zoals dat tot uitdrukking komt in dans en muziek. Misschien is 'groei' de meest bruikbare term in verband met dit moeilijk definiëerbare begrip: een uitdijende beweging, die op elk

moment in toom wordt gehouden door tegenkrachten en daardoor een bepaald ritme opgedrongen krijgt, maar die ook op elk moment lijkt te kunnen doorgaan.

#### De kunstcontext: de rol van de voorkennis

Definities van 'kunst' mogen nòg zo verschillend van inhoud zijn, ze veronderstellen altijd een waarnemer die in staat en bereid is, een object te bekijken *als kunstwerk*, en niet als een willekeurig voorbeeld van visuele communicatie. In principe doet het er voor die waarnemer niet toe of de maker van het object *zijn* definitie van 'kunst' onderschrijft of niet; het kan hem zelfs onverschillig zijn of die maker überhaupt iets kent in de trant van een begrip 'kunst'. Prehistorische schilderijen, Afrikaanse plastieken, Egyptische grafbeelden - ze zijn en worden allemaal door westerse waarnemers bekeken als 'kunstwerken' volgens een modern westers kunstbegrip, hetgeen op zijn minst betekent dat die waarnemers een bepaalde respectvolle houding tegenover deze objecten aannemen, in de verwachting van een zeker 'esthetisch genot'.

Zo'n speciale houding wordt ook aangenomen tegenover eigentijdse kunstwerken. Maar in dit geval is de vraag, in hoe ver het kunstbegrip van de maker overeenstemt met dat van de waarnemer, wel degelijk van belang. Wil kunst in het milieu waarin ze ontstaat adequaat functioneren, dan moet ze begrepen en beoordeeld worden door mensen die van een kunstwerk ongeveer het zelfde verwachten als de maker ervan, zowel ten aanzien van inhoud, boodschap of verhaal als op het gebied van de puur zintuiglijke sensaties. De kunstenaar moet kunnen rekenen op waarnemers die niet alleen zijn werk kunnen ontcijferen maar ook in staat zijn, te herkennen waar hij als vormgever mee bezig is. Dat hoeft hem niet automatisch een positieve beoordeling op te leveren, maar wel een beoordeling *volgens zijn eigen maatstaven*. Een waarnemer kan het zowel oneens zijn met de richting waarin de kunstenaar werkt als ontevreden over het resultaat waartoe hij komt, maar voorop blijft staan dat beiden, maker en beoordelaar, zich binnen éénzelfde context van kunstopvattingen en kijkgewoonten bevinden - al is het maar tijdelijk.

Evenmin als een kunstenaar *alle* mogelijkheden kan realiseren



SH MC MEUBEL



en dus aan *alle* beoordelingsnormen voldoen, evenmin kan een waarnemer *alles* verwerken. Elk kunst-producerend en -consumerend milieu kent zijn eigen selectie uit de mogelijke werkingen van het beeldend medium. Men kan zich daarbij even goed een achttiende-eeuws gezelschap van aristokratische kunstkenners voorstellen als een dorpsgemeenschap die de plaatselijke pottenbakker op de vingers kijkt; in beide gevallen functioneert een kunstwerk dankzij het bestaan van een gesloten circuit tussen de kunstenaar en een 'kring van ingewijden'. Elders in ruimte en tijd zijn andere circuits, waarbinnen het kunstwerk geen betekenis heeft, waar het als lelijk en onbegrijpelijk wordt afgewezen of op zijn best gefascineerd bekeken zoals wij tegen het Indus-schrift aankijken.

Binnen zo'n circuit heerst geen volkomen verstarring. Zoals gezegd sluit de eis van beeldende logica en consequentie ver-rassingen niet uit, en dat geldt ook wanneer kunstenaars en publiek maar één repertoire (er)kennen. Er blijft altijd ruimte en waardering voor nieuwe oplossingen binnen of op basis van het oude schema. Gedurende het grootste deel van wat we nu kunstgeschiedenis noemen is die ruimte echter beperkt gebleven, zodat nieuwe ontwikkelingen een ingewijde niet voor al te grote problemen hoefden te stellen. Hij ontmoette weliswaar elementen die hij nog niet kende, maar in zijn positie binnen het circuit was hij in staat, ze te *leren* kennen, hetzij op eigen kracht, door zijn vroegere ervaringen binnen het circuit zelfstandig uit te bouwen, hetzij in het contact met andere ingewijden en met de kunstenaar.

Men moet het gehalte van het kunstbegrip binnen zo'n circuit niet overschatten. Een kring van ingewijden is niet alleen gericht op een centraal doel, maar ook op groepsvorming als zodanig. Men kan zich met een bepaalde kunstopvatting identificeren louter om bij de groep te horen, zonder aan de kunst zelf verder veel te beleven, en men kan met veranderingen in die kunstopvatting meegaan zonder andere redenen dan dat men tot de groep wil *blijven* behoren. Dat geldt zowel voor de kenners als voor de kunstenaars zelf, onder wie er altijd zullen zijn voor wie het maken van kunstwerken nooit meer dan een routine wordt. Niettemin blijft het bestaan van de circuits een noodzakelijke voorwaarde voor het functioneren van kunst.

De kunstenaar zal zijn werk dan ook *binnen zo'n circuit* moeten aanbieden. In het huidige kunstbedrijf doet hij dat door het in een galerie of museum tentoon te stellen of in een kunst-tijdschrift te publiceren. Deze presentatie garandeert hem dat het werk - zeer in het algemeen - inderdaad *als kunst* bekeken wordt en niet als iets anders. De specialistische context houdt mensen 'die niets van kunst weten' - de niet-specialisten - enigszins op een afstand en beschermt de kunstenaar tegen hantering van maatstaven waarop hij niet gerekend heeft. *In het huidige kunstbedrijf* is deze algemene garantie echter niet meer voldoende. Wij kennen geen algemeen aanvaard repertoire meer; er bestaat een groot aantal vormen van beeldende kunst naast elkaar, elk met een eigen stelsel van vooronderstellingen en kijkgewoonten - een groot aantal circuits, al zullen die elkaar gedeeltelijk overlappen. De maker van een kunstwerk moet nu een extra garantie zien te krijgen dat zijn werk bekeken (en beoordeeld) wordt binnen het circuit waarin het thuishoort. Om een grof voorbeeld te geven: een kunstenaar, die uitsluitend geïnteresseerd is in het organiseren van bepaalde abstracte beeldmiddelen, werkt kennelijk niet voor beschouwers die overal een vertrouwde werkelijkheid geportretteerd wensen te zien - en omgekeerd. Enige bescherming bieden in dit opzicht de *gespecialiseerde* galeries en musea: wie bij Art & Project binnenstapt, kan weten dat hij zijn ideeën omtrent de erfgenamen van Melle niet in stelling hoeft te brengen. Hiermee is niet gezegd dat iemand niet gelijkelijk begrip en waardering kan opbrengen voor bijvoorbeeld Mondriaan en Pyke Koch. Maar de gespecialiseerde kunstwereld kent mechanismen om te voorkomen dat de criteria voor het ene genre worden toegepast op kunstwerken van het andere. Het is de gewoonte, in de museale presentatie de afzonderlijkheid van ieder werk te accentueren. In theorie denkt de kijker tijdens zijn waarneming van één kunstwerk alle belendende objecten weg (eigenlijk denkt hij de hele omgeving weg).

Zo is de beoordeling van kunstwerken binnen de huidige kunstwereld een gecompliceerde aangelegenheid geworden. Van de kijker wordt verwacht dat hij voor ieder kunstwerk die speciale bril opzet die hem een juiste lezing garandeert. Welke van zijn diverse brillen dat is, leert hem de naam van museum, galerie



of kunstenaar, of een eerste globale blik op het kunstwerk. Die eerste blik leert hem met welke kunstwerken uit zijn ervaringsgebied hij het kan vergelijken. Een repertoire bestaat namelijk niet alleen in het abstracte, het is gerealiseerd in kunstwerken, en de herinnering aan die kunstwerken levert de waarnemer het kader waarbinnen hij het object tegenover hem hoort te beoordelen. Zijn reactie is dus mede afhankelijk van zijn kunsthistorische kennis, hoe ongestructureerd en fragmentarisch die in voorkomende gevallen ook mag zijn.

De vergelijking omvat ook de vraag of de kunstenaar binnen zijn repertoire mogelijkheden heeft gerealiseerd die nog niet eerder ontwikkeld waren, of het repertoire heeft gebruikt voor doeleinden waarvoor het nog niet eerder gebruikt was. Beoordeling houdt (h)erkenning in van vindrijkheid, moed en vernuft, zodat de kennismaking met een kunstwerk kan leiden tot verschuiving van het kader zelf, waarbinnen het beoordeeld wordt. Het *moment* van de innovatie gaat daarbij een belangrijke rol spelen - een aspect van de omstandigheid dat ieder oordeel aan tijd gebonden is. In 1930 was het een 'daad' om een schilderij te maken waarop niets meer te zien was dan twee zwarte lijnen op een wit vlak. Bij de beoordeling speelde niet alleen de fysieke visuele kwaliteit van het schilderij een rol, maar ook de moed van de kunstenaar, die gewaagd had aan te tonen dat zoiets kòn. Wordt een zelfde werk nú geschilderd, dan valt dit laatste criterium weg en het schilderij zal zich louter op zijn visuele kwaliteiten moeten staande houden tegenover dat uit 1930. De beoordelingskaders zijn verschillend, ofschoon beide werken binnen het zelfde repertoire gerealiseerd werden. Voor wie de geschiedenis kent, wekt het werk uit 1930 ook nu nog een zekere eerbied als relict van een 'heroïsche fase' in de ontwikkeling van de moderne kunst. De 'historische uitstraling' van een kunstwerk beïnvloedt de houding van de waarnemer - en daardoor zijn oordeel - zodanig, dat men ze heel goed als één van de *werkingen* van het object kan beschouwen.

### Specialisten en niet-specialisten

In de praktijk van het kunstbedrijf blijkt weinig van een behoefte om het ingewikkelde geheel van de waarneming en

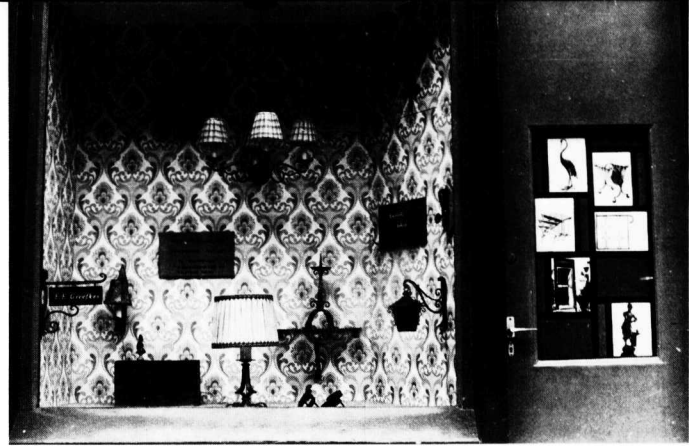
oordeelsvorming te ontrafelen en zo kritiek te oefenen op de eigen beoordelingsprocedures. Scherpe analyses blijven in het algemeen uit en de discussie beweegt zich op een niveau van nattevingerwerk. Stilzwijgend wordt daarbij zoveel gelijkgestemdheid voorondersteld, dat men niet alles uit de doeken hoeft te doen. Men lijkt elkaar met een half woord te begrijpen; de andere helft - die er best eens anders uit zou kunnen zien dan men over en weer meent - blijft onuitgesproken. Het bestaan en de betekenis van de circuits, met hun speciale conventies en voorkennis, komen daardoor zelden duidelijk aan het licht, en men kan gemakkelijk menen dat de eigen patronen in de omgang met kunst ook buiten de eigen kring wel gangbaar zullen zijn. Zo komt men ertoe, het verschil tussen specialisten en niet-specialisten te bagatelliseren.

Er is zelfs een neiging, te ontkennen dat de werking van beeldende kunst beperkt zou worden door een afhankelijkheid van ingewijde circuits. Dat gebeurt dan in naam van een algemeen menselijke ontvankelijkheid voor 'waarachtige schoonheid' of anderszins omschreven 'eeuwige waarden' in de kunst - ieder kunstwerk, waarin deze belichaamd zijn, zou tenslotte overal en altijd erkenning vinden in zijn bijzondere werking *als kunstwerk*. Maar als er zo'n algemeen menselijke kunstgevoeligheid bestaat, behoeft ze blijkbaar toch de goedkeuring van de ter plaatse heersende kunstopvattingen. Het is best mogelijk dat iemand zich in 1858 innerlijk aangedaan heeft gevoeld bij het bekijken van een Afrikaanse sculptuur. Hij zal niet geweten hebben wat hij met die ontroering aan moest; als *kunst*-ervaring mocht hij ze zeker niet betitelen, want een Afrikaans beeld *was* in 1858 (nog) geen kunst; het was een monstrueus product van heidense wilden, dat op zijn hoogst aanspraak op belangstelling mocht maken als ethnografisch curiosum. Tot de kunst werd het pas toegelaten rond 1900, toen er in de *eigentijdse* kunst behoefte ontstond aan een manier van uitdrukken waarvoor men inspiratie meende te vinden bij de 'wilden'. Omgekeerd kunnen bepaalde reacties op kunst hun legitimiteit verliezen. Sentiment in de trant van tranen storten bij het horen van het Wilhelmus komt vandaag even goed voor als honderd jaar geleden. Maar dat sentiment *mag* niet (meer) worden gewekt door een kunstwerk. Als een object, dat op een kunstwerk lijkt (een smartlap bijvoorbeeld)

dat tóch doet, kan het geen echt kunstwerk zijn. Tijdgenoten van Tollens en Van Lennep hadden met die tranen geen probleem gehad: de waarnemer aan het snotteren brengen behoorde tot de legitieme functies van de kunst.

Voor het bestaan van een algemeen menselijke kunstgevoeligheid zou pleiten dat sommige kunstenaars blijk hebben gegeven van bewondering voor producten van een heel andere cultuur zonder dat hun eigen kunst daar aanleiding toe gaf. Dürer schreef in zijn dagboek enthousiast over de voorwerpen uit Mexico, die hij in Antwerpen zag; Rembrandt tekende naar Indische miniaturen. Van primitieve beeldhouwers gaan verhalen dat ze kwaliteit weten te herkennen in moderne westerse kunst. Daarbij hebben we echter te maken met 'kunstenaars onder elkaar', mensen die misschien oog hebben voor de mogelijkheden van een gemeenschappelijk medium, ook als ze die zelf niet realiseren. Tegenover de genoemde voorbeelden staan talloze van onbegrip, ook van de kant van kunstenaars. En verder kan men in zulke gevallen moeilijk zeggen dat de kunstwerken *functioneren* in de zelfde zin als binnen hun eigen circuit. Voorzover hun betekenis alleen via speciale voorkennis te herkennen is, valt ze weg; voor een deel is het juist de daaruit resulterende 'vreemdheid', die de niet-ingewijde waarnemer zo boeit. Het is er mee, alweer, als met een tekst in een onbekend schrift: als we wisten wat er stond, zouden de tekens ons minder intrigeren.

Het idee van een algemeen menselijke kunstgevoeligheid is echter een voorwaarde geworden voor het functioneren van de kunst in de huidige situatie; daarom kan het kunstbedrijf het zo moeilijk laten vallen. De werking van een circuit veronderstelt dat kunstenaar en publiek zich bewegen binnen gemeenschappelijke grenzen. De kunstenaar stelt de kenners niet voor ontwikkelingen, die ze werkelijk niet meer kunnen volgen, en hij kan erop rekenen dat zijn publiek niet plotseling heel andere dingen verlangt dan hij te bieden heeft. Of hij buiten het circuit ook nog iemand bereikt, kan hem een zorg zijn, zolang de kring van ingewijden groot genoeg blijft om zijn voortbestaan als kunstenaar te verzekeren. Kunst hoeft, met andere woorden, geen pretenties van algemene geldigheid te ontwikkelen. Maar de moderne kunstenaar vraagt zich - in theorie althans -



niet af of bij het publiek de noodzakelijke voorwaarden aanwezig zijn waarop zijn werk kan functioneren. In theorie - want in de praktijk kan hij zich evenmin volledig buiten de bestaande situatie stellen als ieder ander - appelleert hij niet aan normen en voorkennis, aanwezig binnen een bestaand circuit; in plaats daarvan verwacht hij dat zich rond hem en zijn werk een circuit zal *vormen*. Elke willekeurige waarnemer wordt geacht, zich 'op te werken' tot de status van ingewijde in de ideeën en bedoelingen van de kunstenaar, waarbij deze hem eventueel een handreiking kan doen door verklaringen af te leggen omtrent zijn werk. De criticus krijgt een speciale rol toegewezen bij de totstandkoming van het circuit, als bemiddelaar en vertolker van de kunstenaar naar het publiek toe. Criticus en publiek *volgen* de kunstenaar. Maar ergens moeten zij daartoe in het hun aanvankelijk vreemde werk een aanleiding zien. Dus moet er in willekeurige mensen iets zijn dat zich spontaan aangesproken voelt - een kunstgevoeligheid die, zo al niet algemeen menselijk, dan toch onafhankelijk is van inwijding in een bepaald circuit.

Het zou te ver voeren, hier na te gaan hoe de kunstenaars zijn gekomen tot deze opstelling, die zich zowel kan uiten in een 'publiek, ik veracht u' als in een pose als roepende in de woestijn. Het hele proces is vaak beschreven als een bevrijding van de kunst uit bindingen aan zaken die niet tot haar eigen aard behoorden. Pas dankzij het wegvallen van concrete opdrachtgevers en van politieke, morele en documentaire eisen zou de kunst volledig zichzelf zijn geworden, de haar alleen eigen mogelijkheden hebben kunnen ontdekken en gebruiken. Ik wil bij deze opvatting alleen aantekenen dat ze me niet zinloos voorkomt, haar verder voor het ogenblik laten voor wat ze is en me beperken tot de consequenties van de autonome opstelling van de kunstenaar voor het functioneren van zijn werk.

Zijn autonomie hield in dat de kunstenaar vrij was om het publiek datgene voor te zetten wat *hij*, vanuit zijn eigen 'wereld', nodig vond. In dat opzicht werd hem, althans door het progressieve deel van de kunstwereld, een onaantastbare autoriteit toegekend. Toch bevond die autoriteit zich in zo ver in een ongemakkelijke positie, dat ze nooit verwisseld mocht kunnen worden met pure egocentrische willekeur. Zelfs de

meest eigenzinnige kunstenaar mocht niet zomaar alles kunnen doen wat in hem opkwam. Daartoe was het nodig dat hij zich kon beroepen op een nog hogere autoriteit, een geheimzinnige macht die hem dreef tot het scheppen van ook voor hemzelf nog onbekende vormen. 'Auf eine geheimnisvolle, rätselhafte, mystische Weise' ontstaat het ware kunstwerk 'uit de kunstenaar' (Kandinsky). Hij werkt vanuit een duistere 'oerbron', duister ook voor hemzelf - hetgeen impliceert dat een ander al helemaal niet in staat is, het scheppingsproces in banen te leiden, te analyseren of te kritiseren. In dat opzicht wordt de autoriteit van de kunstenaar inderdaad onaantastbaar. Echter niet *onmaatschappelijk*, want de 'oerbron' is het 'algemeen menselijke', de natuur, of beperkter de tijdgeest, in elk geval iets collectiefs waarop ieder stuit die diep genoeg graaft in de bodem van zijn eigen wezen. Zodoende is ware kunst geen product van een allerindividueelste gril, maar broodnodig zielevoedsel voor de hongerende mensheid. Zelfs al ziet niet iedereen er een smakelijk hapje in.

Het bijzondere van de kunstenaar bestaat in deze redenering hierin, dat hij wat dichter bij de bron zit dan andere mensen. Hoe geheimzinnig er bij gelegenheid ook over gedaan is, deze bijzonderheid is iets anders dan een *specialisme* in de zin van het werken op basis van speciale, voor anderen niet zonder meer toegankelijke kennis en ervaring (in dit geval: van en in de hantering van een visueel medium). Ze ligt eerder in de ontwikkeling van 's kunstenaars persoonlijkheid dan in de vakmatige hantering van beeldende middelen. Als het contact met de oerbron maar in orde is, volgt de realisering in het medium min of meer vanzelf. Ik chargeer nu; vele kunstenaars, die heilig in de 'mystische' oorsprong van hun werk geloofden, hadden wel degelijk oog voor de vakmatige kanten van de kunstbeoefening (Kandinsky zelf streefde al zeer vroeg naar een 'beeldende grammatica'). Maar in een extreme of gematigde vorm karakteriseerde deze opvatting vooral de avant-garde van vlak vóór de eerste en van de eerste vijftien jaar na de tweede wereldoorlog. Als gemeenplaats was en is ze ook in andere kringen populair.

De neiging om specialisme in verband met kunst te ontkennen strekte zich ook uit tot de *receptie* van kunst. De kunstenaar,

die afzag van de steun van een traditioneel circuit, ontkende daarmee ook het *gezag* van de kenners in de kring van ingewijden. De specialisten - kunstcritici en kunsthistorici - werden per definitie figuren die geen begrip oprachten voor wat er werkelijk gaande was in de kunst; hijgend achter de feiten aanrennend om tenminste nog iets moois te kunnen beweren over de avant-garde van eergisteren, liepen ze die van morgen voor de voeten. Hun 'normen' bleken alleen maar hinderpalen voor de ontwikkeling van de kunst. De ware kunstgevoelige was het spiegelbeeld van de kunstenaar: zoals de inspiratie de kunstenaar, zo raakte het kunstwerk hem ergens in de duistere diepten (respectievelijk op de lichtende toppen) van zijn wezen waar niemand anders toegang had. Noch bij het maken, noch bij het ondergaan van kunst had iemand meer het recht, een ander de wet te stellen. *De kijker bezat, in principe althans, de zelfde autoriteit als de kunstenaar.* Ook bij hem was de persoonlijkheid van groter belang dan enige vorm van specialistische training. Zowel het kunstenaarschap als de gevoeligheid voor kunst (en dus de bevoegdheid tot oordelen) waren onafhankelijk van opvoeding en opleiding. Naast de eenvoudige volksjongen die het Stedelijk veroverd kent de kunstwereldlijke folklore dan ook de eenvoudige volkswrouw, die door haar zuivere intuïtie Mondriaan heel wat beter aanvoelt dan menig deftig kunstkenner.

De kunstenaar onttrok zich zowel aan de bescherming als aan de bevoogding door het circuit; de consequentie daarvan was niet dat zijn kunst nu verder voor eigen gebruik bestemd was, waarbij een toevallige geestverwant eventueel een graantje kon meepikken, maar, paradoxaal genoeg, dat ze in principe goed was voor iedereen. De kunst ontwikkelde universele prenties, waaraan voorheen niet zo'n behoefte was geweest. Vandaar dat men zich bij alle nadruk op de autonomie van het kunstenaarschap wel degelijk druk maakte over het bereik van de kunstwerken. Al minstens sinds het midden van de 19e eeuw hebben kunstenaars zich erover beklaagd dat het kunstbedrijf in handen was geraakt van mensen die concert en theater uitsluitend beschouwden als gelegenheden om zich weer eens in goed gezelschap te laten zien en die beeldende kunst verzamelden om met hun rijkdom te pronken. De kunstenaar kon gevoel en schoonheid in zijn werk leggen, van diepe

tragië en hoge extase getuigen zoveel hij wilde, het resultaat bleef een luxe voor lieden wier bijval even weinig waarde had als hun afkeuring. 'Die Kunst ist das Sondereigentum einer Künstlerklasse geworden', schreef Richard Wagner (*Das Kunstwerk der Zukunft*, 1850). 'Genuss bietet sie nur denen, die sie verstehen, und zu ihrem Verständnis erfordert sie ein besonderes, dem wirklichen Leben abgelegenes Studium, das Studium der *Kunstgelehrsamkeit*. Dieses Studium und das aus ihm zu erlangende Verständnis glaubt zwar heutzutage sich jeder zu eigen gemacht zu haben, der sich das Geld zu eigen gemacht hat, mit dem er die ausgebotenen Kunstgenüsse bezahlt: ob die grosse Zahl vorhandener Kunstliebhaber den Künstler in seinem besten Streben aber zu verstehen vermögen, wird dieser Künstler bei befragen jedoch nur mit einem tiefen Seufzer zu beantworten haben'. Walter Gropius spreekt nog in zijn Bauhaus-Manifest van 1919 van de 'unproduktive 'Künstler'' die in de 'Salonkunst' 'zu unvollkommener Kunstübung verdammt' blijft.

De kunst kon dus binnen de officiële circuits haar bijzondere krachten niet ontplooiën. Een uitweg uit dit luxueuze isolement werd, wat de beeldende kunst betreft, in de regel gezocht in de richting van toegepaste kunst en architectuur. 'Geïntegreerd' in de bouwkunst zou ze weer iedereen kunnen bereiken. Met de frustratie van de kunst correspondeerde de nood van 'het volk', dat van kunst verstoken bleef, een feit waarover de kunstenaar best een kwaad geweten mocht hebben: 'Erwägt er nun aber', gaat Wagner voort, 'die unendlich grössere Masse derjenigen, die durch die Ungunst unserer sozialen Verhältnisse nach jeder Seite hin sowohl vom Verständnisse, als selbst vom Genusse der modernen Kunst ausgeschlossen bleiben müssen, so hat der heutige Künstler inne zu werden, dass sein ganzes Kunsttreiben im Grunde nur ein egoistisches, selbstgefälliges Treiben ganz für sich, dass seine Kunst dem öffentlichen Leben gegenüber nichts anderes als Luxus, Überfluss, eigensüchtiger Zeitvertrieb ist'.

Tussen de twee frustraties - die van de kunst, opgesloten in haar gouden kooi, en die van het volk dat niet aan zijn artistieke trekken kwam - bestond een wisselwerking. 'Uns trägt kein Volk', verzuchtte Paul Klee. Een kunst, die niet 'door

een volk gedragen' werd, moest wel een kunstmatige blijven, afhankelijk van individuele en in zekere zin willekeurige beslissingen, hoe 'geïnspireerd' ook. Weliswaar vond het persoonlijke 'Kunstwollen' zijn grondslag in het collectieve onbewuste van de tijd, zodat de kunstenaar nog altijd degene was die dankzij zijn persoonlijke helderziendheid zichtbaar maakte wat voor zijn tijdgenoten verborgen bleef. Maar dat was toch een tijdelijke oplossing. In plaats van kleine, aristokratische circuits zag men in het verleden een paradijselijke toestand waarin de kunst midden in het volk 'op natuurlijke wijze' ontstond uit een gezamenlijke voedingsbodem. Voorzover visuele vormgeving ook toen al het werk van specialisten was, schiepen deze vanuit een collectieve voorstellingswereld, zodat iedereen zichzelf in hun werk herkende. Elke tijd had zich uitgesproken in een *stijl* waarin elke tijdgenoot, 'van prins tot handwerksman', zijn eigen diepere roerselen terugvond. Die algemene tijdstijl was in de 19e eeuw, zoals Franz Marc het uitdrukte, 'katastrophal zusammengebrochen', maar tot in de twintiger jaren beschouwden vele kunstenaars, ofschoon noodgedwongen op hun eigen inventie teruggeworpen, hun individuele pogingen als de eerste tekenen van een herrijzenis van 'de' stijl.

Zo zijn kunstenaars en publiek in een onzekere, ongemakkelijke positie ten opzichte van elkaar geraakt. De kunstenaar bezit - in zijn eigen voorstelling - weliswaar een autoriteit, maar niet de autoriteit van een controleerbaar specialisme; iedere kunstgevoelige heeft het recht, zijn werk naar eigen inzicht te interpreteren (sommige kunstenaars hebben, zou men bijna zeggen, van de nood een deugd gemaakt door te stellen dat je de kijker vrij moet laten om zijn eigen fantasie te laten werken). De kunstenaar werkt voor zichzelf, kan zijn werk althans alleen rechtvaardigen met een verwijzing naar zijn eigen gevoelens en interessen, maar hij richt zich tot 'iedereen'. Het publiek is een massa in kunstzinnig opzicht ongeschoolden en geeft overweldigend blijk van onbegrip - maar het is ook 'het volk': het volk dat een onbedorven kunstgevoeligheid bewaard heeft in tegenstelling tot de statuszoekerij van vele kenners, en het volk waarin de natuurlijke oorsprongen van de kunst liggen, de oerbron waarin deze steeds weer haar vitaliteit zal moeten terugvinden. Beide par-

tijen kunnen ten opzichte van de ander verschillende posities innemen met verschillende onderlinge relaties als resultaat. Welke van die relaties in ieder afzonderlijk geval wordt aangegaan, hangt van de omstandigheden af.

In deze hele denkwijze is echter geen plaats voor de relatie tussen *specialist* en *niet-specialist*, tussen *vakman* en *leek*. Toch is dat nu juist de enige constante in de verhouding tussen kunstenaars, kunstkenner en het grote publiek. In het normale kunstbedrijf functioneert ieder kunstwerk binnen de beperktheid van het circuit, een kring van ingewijden met hun voorkennis, ongeschreven kijkwetten en geheimtaal. Het verschil met tweehonderd jaar geleden zit voornamelijk in de flexibiliteit waarmee iemand van object tot object van bril moet wisselen en naar behoefte zelfs nieuwe brillen moet uitvinden om een all-round kunstwaarnemer te zijn. Met moet als het ware diverse specialismen beheersen om zich als kunstkenner staande te houden. Kunstenaars doen, bewust of onbewust, steeds meer een beroep op bijzondere voorkennis. Soms laat een enkele tentoonstelling, een enkel kunstwerk zich nauwelijks meer interpreteren en beoordelen zonder kennis van het voorafgaande werk van de kunstenaar, van zijn speciale manier om vormen en betekenissen te verbinden, van zijn 'individuele mythologie', zoals dat soms wordt uitgedrukt met een term die een verregaand specialisme een kosmische allure verschaft. Naast de vraag: 'wat doet het kunstwerk *mij*?' moet een andere worden gesteld: 'waar is de *kunstenaar* mee bezig?' - en de eerste vraag kan soms pas worden beantwoord nadat het antwoord op de tweede is gevonden. Het is zelfs voorstelbaar dat twee visueel identieke werken op hun plaats binnen twee verschillende kunstenaarsoeuvre's verschillend moeten worden gelezen. In sommige gevallen is een afzonderlijk object niet meer dan een document van een proces in de activiteit van de kunstenaar. Hoe dan ook, op de professionele kunstwaarnemer drukt zeer zwaar de eis dat hij ieder kunstwerk 'in zijn verband moet weten te plaatsen'.

Die 'wetenschap van het verband' verwerft de specialist zich door een *regelmatige confrontatie* met kunstwerken, die hem voor een deel al in een bepaald verband *gepresenteerd* worden, en daardoor of daarnaast in meerdere of mindere mate ook

door een bezigzijn met het *medium*. De leek daarentegen vormt zijn kunstbegrip door de *incidentele* ontmoeting met *voltooide producten*. In het uiterste geval is ieder kunstwerk, iedere kunstzinnige bemoeienis met zijn omgeving voor hem een geïsoleerd verschijnsel, afkomstig uit een hem onbekende wereld. Omdat zowel de kunsthistorische als de zuiver beeldende voorkennis hem ontbreekt, kan hij het op geen enkele manier plaatsen. In de kunstwereld is men nogal eens geneigd, dit gebrek aan voorkennis te onderschatten; men neemt aan dat de meeste mensen althans van de oudere, gemakkelijker aansprekende en acceptabele kunst wel iets afweten. In de praktijk blijkt dat een te optimistische veronderstelling. Men realiseert zich vaak te weinig, hoe specialistisch het *hele* terrein van de kunst is ten opzichte van de rest van de maatschappij. Voorzover leken bij de confrontatie met een kunstwerk vergelijkingsmateriaal te hulp kunnen roepen, is dat fragmentarisch en vanuit de kunstwereld gezien dikwijls irrelevant, afhankelijk als het is van individuele, meer of minder sporadische contacten met wat in ieders milieu onder kunst verstaan wordt. Men bezit dan wel een kunstbril, maar niet per se de zelfde die een specialist zou opzetten.

Het is ook mogelijk dat iemand in het etiket 'kunst' überhaupt geen houvast vindt voor het bepalen van zijn houding en alleen maar een object ziet dat kennelijk nergens toe dient. En tenslotte hoeft dat etiket buiten de kunstwereld niet de houding van betrekkelijk respect op te roepen die er voor specialisten mee verbonden is. Het kan heel goed geassocieerd worden met aanstellerij van mensen die de samenleving blijkbaar niets nuttigs te bieden hebben.

Buiten haar eigen wereld kan de kunst dus in elk geval niet meer rekenen op de mechanismen die haar daarbinnen beschermen tegen andere benaderingen en interpretaties dan de maker voor ogen staan. In theorie blijft ze dan nog altijd die werkingen uitoefenen, die onafhankelijk van de specifieke kunstcontext optreden. Niet-specialisten zullen zeer in het algemeen de werking van vertikaliteit of een rood-blauw-contrast even goed ondergaan als specialisten en de zelfde nationalistische associaties voelen opkomen bij het zien van een rood-wit-blauwe baan in een schilderij. Maar dat zal in

vele gevallen betekenen dat het kunstwerk op zijn hoogst een vage, algemene werking uitoefent terwijl het aanleidingen bevat voor een meer specifieke, pregnante interpretatie. Bovendien moeten bij de doorwerking van zulke algemene 'uitstralingen' van een kunstwerk restricties worden gemaakt. Zelfs bij kunstenaars verkeert het 'beeldend bewustzijn' soms al in een weinig gearticuleerd stadium (er bestaat een zeker traditioneel wantrouwen tegen 'bewust werken' met objectief vaststelbare eigenschappen van de visuele middelen), en bij leken mag men verwachten dat visuele werkingen in nog grotere mate 'onder de drempel' blijven. Het is dus de vraag of deze überhaupt een niveau bereiken waarop het kunstwerk tot de waarnemer gaat 'spreken'. Op dit punt staat de specialist - kunstenaar, vormgever, kunstbeschouwer - toch weer als autoriteit en vakman tegenover niet-specialisten. Althans, *hij* hoort in staat te zijn, dit soort werkingen bewust te ondergaan, te analyseren en te hanteren.

Een tweede restrictie heeft te maken met het feit, dat de verschillende categorieën van werkingen niet absoluut te scheiden zijn. Het kan voorkomen dat iemand alleen maar de moeite neemt om een rood-blauw-contrast op zich te laten inwerken, omdat hij het object, waaraan het voorkomt, herkent als een *kunstwerk*. Maar het is even goed mogelijk dat *zijn* begrip van kunst hem nu juist niet toestaat, een rood-blauw-contrast serieus te nemen. Wanneer een waarnemer in de mening verkeert, een kunstwerk vóór zich te zien, maar tegelijk teleurgesteld wordt in de verwachtingen die het woord 'kunst' bij hem wekt, kan hij 'blind' worden voor werkingen die zonder deze teleurstelling wél tot hem zouden doordringen.

Op alle niveaus worden de garanties opgeheven wanneer kunst de bescherming van de eigen gespecialiseerde wereld verlaat. Of ze begrip ontmoet, wordt een kwestie van toeval. Zelfs tegen fysiek misbruik en agressie is het kunstwerk niet meer beschermd, en ook die zijn onvoorspelbaar. Agressie richt zich bijvoorbeeld tegen rare obstakels, objecten van zo ongewone gedaante dat ze kennelijk 'hier niet horen', zoals in 1968 bleek tijdens de manifestatie *248 objecten* in Leiden. Maar in 1977 gingen bij 'acties' tegen een Amsterdamse beeldenroute juist onschuldige figuratieve plastieken eraan.



Men kan zich nu natuurlijk afvragen: hoe vreselijk is dit alles? Functioneert een kunstwerk alleen maar als het precies volgens de bedoelingen van de maker geïnterpreteerd wordt? Noch Donatello's *Gattamelata* in Padua, noch de Rembrandt op het Rembrandtsplein zeggen ons nog wat ze hun tijdgenoten te zeggen hadden; moeten we daar bedroefd om zijn? Zelfs als het binnen de bescherming van de kunstwereld blijft, raakt een object op de duur vervreemd van zijn oorspronkelijke context en wordt geleidelijk anders gelezen. Betekenissen, die het voor de maker en zijn kring nog had, raken op de achtergrond of gaan verloren; nieuwe betekenissen worden verworven (zoals de 'historische uitstraling' van het schilderij met de twee zwarte lijnen uit 1930). Is het niet kenmerkend voor kunst van niveau dat ze zulke veranderingen van context doorstaat en in steeds nieuwe situaties 'iets' te zeggen blijkt te hebben, dat ze dus meer bevat dan de maker er bij zijn weten heeft ingestopt? De vraag is daarbij wel of zelfs bij het diepste en rijkste kunstwerk niet een punt bereikt kan worden waarop het echt te gek wordt. Kan men aan de gang blijven met het toekennen van nieuwe betekenissen zonder dat deze op volslagen willekeur gaan berusten? En verder bieden zulke overwegingen omtrent de 'toets der eeuwen' onvoldoende soelaas wanneer een kunstwerk meteen al bij zijn intrede in de openbaarheid misverstaan wordt.

Men kan aanvoeren dat de specialisten, inclusief de kunstenaar, niet bij voorbaat gelijk hoeven te hebben. Deskundigheid sluit het verkondigen van onzin niet uit, zeker niet voorzover ze bestaat in deelgenootschap aan de in een specialistisch milieu heersende idées fixes. Een specialist kan zich zo hebben vastgebeten in zijn conventies dat het hem ontgaat is dat ze ten aanzien van bepaalde kunstwerken niet meer gelden; hij blijft dan zitten met een stel oogkleppen waar een leek misschien geen last van heeft. Een kunstwerk is niet alleen een uiting van zijn maker, het is ook een object met een eigen bestaan, als alle andere objecten. Het kan dus dingen bevatten waarvoor de maker geen oog heeft gehad, maar die voor de mensen tussen wie het functioneert van groter betekenis zijn dan wat de kunstenaar erin gezien heeft.

En wat, tenslotte, als in de buitenwereld alle *artistieke* betekenis verloren gaat? Als een beeld 'gereduceerd' wordt tot een

herkenningspunt voor de omgeving, tot een soort verkeers-  
teken? Is de kunstwereldlijke betekenis altijd zo belangrijk dat  
ze *verdient*, in de openbaarheid gehonoreerd te worden?

### **Kunst aan de openbare weg: specialisten en niet-specialisten**

De initiatiefnemers voor kunst-op-straat, de kunstwereldlijke  
specialisten, hebben zich om de receptie van de kunstwerken  
door degenen voor wie ze bestemd waren niet altijd evenveel  
zorgen gemaakt. Primair bleef in het begin het recht van de  
kunstenaar om op openbare grond datgene te doen wat *hij*  
nodig vond, precies als in de galerie. Weliswaar was men  
geneigd, aan 'monumentale' kunst extra eisen te stellen. Maar  
die kwamen neer op een zodanige uitbreiding van de criteria  
voor 'vrije' kunst, dat ook de relatie tussen object en omgeving  
eronder viel, althans op het formele gebied: plaatsing, grootte,  
vormkarakter. Het sociale verkeer ter plaatse werd tot op  
zekere hoogte in de beoordeling betrokken (moeder-met-kind  
in een park, allegorieën van nijverheid en vooruitgang aan  
bruggen e.d. - ofschoon daarnaast de meest raadselachtige  
plaatsingen voorkomen), maar de mensen, die voortaan dage-  
lijks met het resultaat geconfronteerd zouden worden, bleven  
toch eigenlijk buiten beschouwing. De specialisten kwamen  
kijken op zondagmorgen, als de omwonenden nog in bed lagen,  
en als de niet-specialisten het paard beklommen, de nimf de  
neus afsloegen of hun naam krasten in de geometrische volu-  
mes, dan getuigde dat van een betreurenswaardig onbegrip  
waar de kunst(enaar) verder boven stond.

Kunst aan de openbare weg was echter niet uitsluitend een  
uitstulping van de kunstwereld. Het ging er niet alleen om,  
kunstenaars een extra werkterrein en liefhebbers een soort  
kunstgenot te bezorgen dat ze in galerie en museum niet  
konden vinden, maar ook een groter publiek te bereiken dat  
anders van de aanraking met kunst verstoken zou blijven.  
Deze gedachte vindt men onder andere terug in de oorspron-  
kelijke motivering voor de percentageregelingen. Dat niet  
meteen op een algemene ontvankelijkheid voor kunst gerekend  
kon worden, was duidelijk; ook wie van het bestaan daarvan  
uitging, moest toegeven dat het kunstgevoel van het grote  
publiek onontwikkeld was gebleven, respectievelijk bevrediging

zocht in de verkeerde hoek: bij de kitsch. Het publiek moest  
dus worden opgevoed; overigens ging van het veelvuldig on-  
gezocht en ongedwongen contact met kunst in parken en plant-  
soenen, postkantoren en stationshallen op zichzelf al een op-  
voedende werking uit, zo meende men.

'Opvoeding' betekent in dit verband, strikt genomen, niets  
anders dan 'inwijding in de gebruiken van de kunstwereld'. Zo  
zag men het natuurlijk niet; 'opvoeding tot kunst' was het  
wakken van een in ieder mens sluimerend gevoel voor en  
behoefte aan schoonheid (of termen tot die strekking). De  
opvoeder verschilde van de leerling voornamelijk in die zin dat  
bij hem het schoonheidsgevoel volledig ontwaakt was. Maar  
het publiek was uiteindelijk niet zomaar een stel slaapkoppen,  
het was ook 'het volk' en als zodanig de wachter bij de oer-  
bron van alle ware kunst - een wachter, desnoods, die op zijn  
post in slaap was gevallen, maar toch... De 'leerling' bezat een  
eigen autoriteit; hij kon er bovendien terecht bezwaar tegen  
maken, in zijn eigen omgeving te worden opgezadeld met  
kunst waar hij 'niets mee kon'. Het kathedertje van de peda-  
goog raakte aan het wankelen, terwijl de autoriteit van het  
volk steeg naarmate de 'creativiteit van de massa' in de mode  
kwam. Kunstenaar en publiek stonden in het algemeen al in  
een onzekere en ongemakkelijke relatie tot elkaar. In het geval  
van kunst in de dagelijkse omgeving komen onzekerheid en  
ongemak weer voor de dag in de betrekkingen tussen *bewoners*  
*en gebruikers* en de kunstenaars die zij op zich af gestuurd  
krijgen.

Bij de pedagogische relatie tussen kunstvakman en potentiële  
kunstgevoelige bleef het kunstwerk een onaantastbaar gegeven:  
het kreeg zijn vorm louter volgens de specialistische over-  
wegingen van de kunstenaar - ook als het voor de openbare  
weg bestemd was - en moest daarna voor de leek 'verklaard'  
worden. Wordt de autoriteit van het publiek erkend, dan ligt  
het voor de hand, bewoners en gebruikers van meet af aan bij  
het ontstaan van de kunst te betrekken. (Later komende be-  
woners en gebruikers treffen helaas weer een kunstwerk aan  
dat buiten hen om tot stand is gekomen). Hier en daar zou  
men nog verder willen gaan: als mensen in hun dagelijkse  
omgeving kunst om zich heen krijgen, zou het het beste zijn



als die kunst 'uit de mensen zelf kwam'. Bij deze opstelling wordt de kunstenaar een stimulator van andermans creativiteit of een uitvoerder van 'in het volk levende' ideeën. Zijn specialisme bestaat dan hoogstens hierin dat hij zijn oor te luisteren legt en met feilloos gevoel voor de 'ware' behoeften van zijn partners deze van de 'oneigenlijke' verlangens weet te scheiden, om vervolgens zijn kennis van de beeldende middelen in dienst te stellen van de realisering van die 'ware' behoeften. Want de kunstenaar mag dan zijn wortels even wat kwijt zijn, het volk is in onze moderne maatschappij ook niet meer wat het geweest is, dat voelt de kunstenaar, met zijn voeten aan de rand van de oerbron, heel fijn aan. De behoefte aan blinkende en brullende motoren, plastic pretparken en wat dies meer zij mag nog zo algemeen zijn, men zal niet gauw zo ver gaan, te menen dat hier nu de echte volksziel spreekt en dat 's kunstenaars medemensen in dit opzicht zomaar hun zin moeten krijgen. Die behoefte is 'opgedrongen'.

Men kan, tenslotte, stellen dat het begrip 'kunst' en de speciale houdingen die het oproept bij beeldende bemoeienissen met de omgeving maar beter helemaal achterwege kunnen blijven. Hoe minder buitenissigheid, hoe beter. Men hoeft het niet te laten aankomen op een confrontatie tussen het kunstbegrip van een specialist en dat van leken: het gaat erom, *gezamenlijk uit te maken wat in de gegeven omstandigheden een zinvolle vormgeving is*. Men gaat dan uit van een omgeving en de situatie van mensen daarin, niet van één of ander in de specialistenwereld uitgedokterd kunstbegrip. De bijdrage van de kunstenaar zou kunnen resulteren in een betrekkelijk onopvallende ingreep in de omgeving, die daaraan intussen toch 'iets van betekenis' toevoegt.

De relatie tussen kunstenaar en publiek ligt bij beeldende bemoeienis met de omgeving tussen twee uitersten:

a) De kunstenaar kan alleen maar een werkelijk waardevolle inbreng hebben in de vormgeving van de omgeving van anderen als hij werkt vanuit *zijn* bijzondere ervaring, vanuit *zijn* wereld. Wil zo'n opstelling aanvaardbaar zijn, dan zal men moeten veronderstellen dat de uitstraling van het kunstwerk op de (eventueel lange) duur voldoende mensen bereikt. Voorwaarde daarvoor is weer dat men kunst niet als een specialisme be-

schouwt, maar aanneemt dat bij alle mensen iets aanwezig is - meer of minder sluimerend, desnoods - waaraan ze appelleert.

b) Uitgangspunt is niet de kunst maar de omgeving waarvoor een programma van eisen ontwikkeld moet worden. Bekeken moet worden hoe de kunstenaar, weliswaar met een beroep op zijn ervaring als beeldend vormgever, maar volgens opvattingen en criteria die voor hem nieuw kunnen zijn, deze eisen kan invullen.

Maar of men nu speculeert op een uiteindelijke verzoening tussen leek en kunstenaar of de specialist op de één of andere manier probeert te vermommen, de spanning tussen specialist en niet-specialist wordt nooit volledig opgeheven. In het eerste geval mag een kunstwerk nog zoveel algemeen-menselijks bezitten, waarmee uiteindelijk iedereen zich wel kan identificeren, de *vorm* waarin en de *wegen* waarlangs het de openbaarheid bereikt worden bepaald door de idiosyncrasieën van de kunstwereld, die alles behalve algemeen-menselijk zijn en waaraan niet iedereen deel heeft. Het blijft een product van specialisme, door specialisten gepresenteerd aan een niet-specialistisch publiek. In het tweede geval krijgen bewoners en gebruikers nog altijd te maken met de voor hen niet alledaagse verschijning van een *kunstenaar*, wiens houding en aanpak nooit onafhankelijk zijn van zijn kunstopvatting.

Beeldende bemoeienis met de omgeving blijft vooralsnog een door specialisten opgelegde zaak, een kunstwereldlijke traditie die gedeeltelijk officiële status heeft gekregen, zonder dat de specialisten daarvoor afdoende redenen kunnen opgeven. Men kan moeilijk aantonen dat het de kunst 'in diepste wezen' eigen is, zich op straat aan de voorbijgangers op te dringen; de kunstgeschiedenis is vol voorbeelden die op het tegenovergestelde schijnen te wijzen. De percentageregelingen en andere initiatieven ter bevordering van beeldende ingrepen in de omgeving creëren dan ook een gedwongen situatie, waarin de specialisten niet duidelijk zien wat zij de andere partij kunnen bieden, wat deze verwacht of kan gebruiken, en de niet-specialisten nauwelijks weten wat hen overkomt en waarom. Strikt genomen rust op de specialisten nog steeds de bewijslast voor de zinnigheid van beeldende bemoeienis met de omgeving. Zij mogen vakmensen zijn in hun medium, ze moeten zich

realiseren dat men van de noodzaak van hun specialisme niet algemeen overtuigd is. Zij zijn gespist op het zoeken naar kwaliteiten in de vormgeving van de dingen om ons heen, die in het bewustzijn van vele mensen geen rol spelen. Klachten over lelijkheid en kitsch zijn klachten van specialisten, niet van 'het publiek'.

Waar de specialisten de initiatiefnemers blijven en een beslissende, leidende, begeleidende of coördinerende rol spelen in het vormgevingsproces, zullen hun - in de kunstwereld ontwikkelde - opvattingen factoren van betekenis blijven. Hun criteria zullen onvermijdelijk als een zeef werken ten opzichte van de inbreng van de andere partij. Een voorbeeld is het reeds gesignaleerde onderscheid tussen 'echte' en 'oneigenlijke' behoeften. Het zou nuttig en interessant zijn, na te gaan welke verlangens van bewoners en gebruikers in de praktijk van de laatste jaren door de met hen samenwerkende beroepsvormgevers als 'echt' zijn erkend en gehonoreerd. Misschien zou daarbij een vaste code, een 'stijl' tevoorschijn komen waarvan men zich kan afvragen wie of wat zich er nu eigenlijk in uitsprekt. Wat dat betreft kunnen de door een vakman in kronkels gelegde en door ouders met vlinders en bloemen beschilderde speelplaatsen in saneringswijken even melancholiek stemmen als de expressionistische woezels die sommige kunstenaars geheel uit eigen intuïtie onder het mom van speelplastieken aanbieden - of als de etalage van de doorsnee-speelgoedwinkel.

Onderscheid maken tussen 'echte' en 'aangepate' behoeften is op zichzelf al een hachelijke zaak. Elke samenleving biedt haar leden de vormen aan (al of niet als voorschrift) waarin ze hun behoeften (zelfs de meest primaire) kunnen uiten en bevredigen, en onder voor die samenleving normale omstandigheden zullen de meeste mensen daarvan tot op zekere hoogte doorlopend gebruik maken. Kan men nu stellen dat zulk 'voorgevormd' gedrag niet overeenkomt met wat er eigenlijk, diep van binnen, in de mensen omgaat? Dat zich achter zulk 'oppervlakkig' zieleleven een tweede, echte persoonlijkheid verbergt? Met zo'n onderscheid tussen uiterlijk en innerlijk valt nauwelijks te werken. Wil men consequent zijn, dan zou men elke verbale uiting moeten wantrouwen omdat de taal,



waarvan iemand zich bedient, niet door hem uitgevonden maar aangeleerd is en dus niet kan weergeven wat in zijn diepste wezen leeft.

Hoe men de relatie tussen kunstenaar en publiek bij de beeldende bemoeienis met de omgeving ook ziet, het heeft geen zin, het aandeel van het kunstwereldlijk specialisme daarin te ontkennen, of zich ervoor te schamen. Dat specialisme bestaat enerzijds in een groter inzicht in visuele werkingen dan waarover de gemiddelde leek beschikt, anderzijds in een conditionering door kunstwereldlijke conventies. Het visuele medium is voor leken een vreemde materie; de conventies van de kunstenaar botsen met hun eigen conventies. De specialist gaat de confrontatie aan zonder vooraf te kunnen bewijzen dat zijn bemoeienis met de omgeving van de anderen zin heeft; bijgevolg zal hij elke openbare vormgevingssituatie als een experiment moeten beschouwen, dat hij aangaat met de hypothese: beeldend ingrijpen komt de omgeving ten goede.

Wil deze hypothese getoetst kunnen worden, dan zal ook de andere partij bereid moeten zijn, de situatie als een experimentele te zien, waarin beide kanten op hun beurt gelijk kunnen hebben, zonder dat één van beiden bij voorbaat gelijk heeft. Kunstenaars en publiek kunnen alleen samenwerken op een basis van onderling vertrouwen, waarbij beide partners elkaars opvattingen serieus nemen. Ook bewoners en gebruikers zijn 'specialisten', net als de kunstenaar in dubbele zin: zij kennen hun omgeving beter dan anderen, en hun ervaring van die omgeving is geconditioneerd door de conventies van hun milieu. Van die conventies dient de kunstenaar zich zeer goed op de hoogte te stellen. Wat waarderen mensen in bestaande omgevingen, wat is men gewend, waarin voelt men zich thuis? Het doet er niets toe dat de vormgeving in cafés, hotels, winkels, Hoog-Catharijnes, meubelzaken en (in het verlengde daarvan) 'het burgerlijk interieur' iemand uit het vak oprecht een gruwel kan zijn en dat hij walgt van de manier waarop ze tot stand komt en gepropageerd wordt. Hij moet eenvoudig weten wat zich in de dagelijkse omgeving afspeelt. Waarom bijvoorbeeld al die lelijkheid, die toch grif aftrek vindt? Puur winstbejag bij de producenten kan evenmin een afdoende verklaring zijn als slechte smaak (en wat is dat dan precies?) bij

de consumenten. Het gaat trouwens bepaald niet alleen om de behoeftebevrediging door de grote warenhuizen en populaire meubelzaken. Ook de groep die trendbewust kiest op instigatie van de meer luxueuze tijdschriften verdient alle aandacht.

Dat de kunstenaar het 'specialisme' van de andere partij serieus neemt, houdt niet in dat hij uit de vormgeving, waarmee 'gewone mensen' zich omringen, resp. omringd worden, een programma van eisen destilleert waaraan hij nu maar heeft te voldoen om tot een waarlijk functionerende vormgeving te komen. Hij hoeft ook niet te flirten met de kitsch, zoals sommige kunstenaars in de jaren '60 en later hebben gedaan en zoals de trend sindsdien min of meer voorschrijft. Deze houding, ironisch en op een neerbuigende manier idealiserend tegelijk, had meer te maken met een kunstwereldlijke behoefte om wat beleefde trapjes tegen de kunst te geven dan met werkelijke belangstelling voor of inzicht in het vormenpark van 'gewone mensen'. Het gaat erom dat de vormgever zijn eigen ideeën voortdurend kan plaatsen en beoordelen in het kader van de opvattingen van de anderen en dat hij zin en onzin van die opvattingen precies zo doorziet als hij dat bij zijn eigen conventies moet kunnen. Zijn eigen conventies mogen hem niet weerhouden, bruikbare elementen in die van de andere partij te herkennen en te benutten.

Kennis van het interpretatiekader, waarin de kunst terecht komt, kan bovendien misverstanden voorkomen. De kunstenaar moet in staat zijn, te voorzien voor welke uitleg zijn werk vatbaar is. Wat vanuit zijn specialisme interessant is (en binnen de kunstwereld, dankzij de daar functionerende beschermingsmechanismen, ook als interessant aanvaard zou worden) kan ten opzichte van het kijk- en denkpatroon van niet-specialisten als een absurditeit werken. Onbegrip voor, ergernis over, onbedoeld gebruik en misbruik van, agressie tegen kunstwerken aan de openbare weg kan tot op zekere hoogte voorkomen worden als men zich eerst eens realiseert hoe een object op zijn niet-specialistische omgeving overkomt. Een pijnlijk punt is, in dit verband de *gebruiksfunctie* van openbare kunst. Op dat punt is de specialistische traditie dubbelzinnig: praktische onbruikbaarheid geldt als kenmerk van kunst (in de oudere abstracte kunst gold ze zelfs als voorwaarde

voor haar 'geestelijke' werking), maar tegelijkertijd bewondert men met een zekere jaloezie middeleeuwse, primitieve en Egyptische kunstwerken, die door middel van hun functie 'verankerd waren in het dagelijks leven van de gemeenschap waarin ze ontstonden'. Weer duikt het beeld op van de kunstenaar, die werkt temidden van het volk dat de voedingsbodem voor zijn kunst vormt. De *functie* van zijn werk stond bij voorbaat vast; rond dat concrete gegeven kon hij in zijn vormgeving de diepere roerselen van zijn volk tot uitdrukking brengen. Maar de functies, die door dergelijke voorbeelden uit de kunstgeschiedenis vervuld werden, zijn sindsdien gesecculariseerd. Het symboliseren van superioriteit, macht, bijzondere krachten is overgenomen door de auto-industrie en de fabrikanten van kleding en huishoudelijke apparaten. Nieuws omtrent het optreden van militairen en staatshoofden vernemen wij via krant en televisie, niet uit muurschilderingen in de hal van een ministerie. Richtlijnen voor ons gedrag als lid van de samenleving bereiken ons niet via mozaïekfriezen in de kerk, maar via advertenties in de krant, affiches op het station, tv-spots en het voorprogramma van de bioscoop. Kunst, die zich tot dit soort communicatie 'leent', wordt al gauw verdacht. Het zijn de 'hogere' aspecten van de oude functies, die model staan wanneer aan kunst 'magische werkingen' worden toegeschreven of wanneer ze, zoals onlangs nog, wordt omschreven als 'een hyperverfijnd en subtiel soort religie'. Tot de seculiere aspecten daalt men vanuit de kunstwereld, na een verblijf van generaties in de ivoren toren, niet zomaar meer af. De *werkingen* van de kunst worden nog steeds op geestelijk niveau gesitueerd: ze schept een atmosfeer, ze 'verhoogt de (be)leefbaarheid' van een omgeving, ze 'stelt ruimtelijke, beeldende, visuele ervaringen aan de orde'. Als men het uitoefenen van zulke werkingen ziet als haar *functie*, krijgt de kunst daarmee nog geen *gebruiksfunctie* toegewezen; men kan ook dan een koppeling van geestelijke functie en praktisch gebruik nog altijd afwijzen. Hoeveel bestaansrecht een 'onbruikbare' kunst ook mag hebben, dat bestaansrecht wordt voornamelijk *in de kunstwereld* erkend. Daarbuiten is men veel meer geneigd, te vragen waar een object eigenlijk voor dient.

Als een beeldende ingreep in de omgeving *moet* resulteren in een bruikbaar object, geldt als eerste eis dat er ter plaatse een

behoefte bestaat aan het soort gebruik waarvoor het kunstwerk ontworpen wordt. Communicatie mag een groot goed zijn, een praatkuil, ontmoetingspunt of hoe zulke zaken verder in het jargon worden aangeduid heeft geen zin op een plek waar kennelijk niemand zin heeft in (en tijd voor) toevallig contact. Bestaat die behoefte wel, dan zal aan het object duidelijk zichtbaar moeten zijn dat het voor de bevrediging daarvan ontworpen is. Voorts moet het die bevrediging op zijn minst op redelijk comfortabele wijze mogelijk maken, zonder de gebruikers in gedwongen posities, lijfsgevaar of ander ongemak te brengen. Natuurlijk is bij openbare gebruikskunst evenmin exact voorspelbaar hoe het publiek erop zal reageren als bij niet-functionele kunstwerken. Er schijnt zelfs enige grond te zijn voor de stelling dat je de mensen best hun gang kunt laten gaan: als de kunstenaar op listige wijze een paar aanduidingen van gebruiksmogelijkheden aanreikt, zal het publiek er verder wel het nodige aan ontdekken - creatief als het is wanneer er maar eenmaal een kunstwerk staat om de mensen op gang te brengen. Intussen kan het ook dan kanten uitgaan die de vormgever niet meer leuk vindt.

Kunstwerken kunnen in gebruik worden *genomen* om allerlei redenen en op allerlei manieren. Bij de Dokwerker hebben redenen en gebruik direct te maken met de gelegenheid waarvoor het beeld is gemaakt, maar niet met zijn beeldende vorm of kwaliteiten. Het Lieverdje heeft zijn functie en faam verkregen door een reeks van omstandigheden, waarvan de schenking door Stuyvesant er maar één is; daarbij heeft het nauwelijks ooit gefunctioneerd volgens de bedoelingen van de maker: als symbool van de Amsterdamse jeugd. Van misbruik kan in dit geval niet gesproken worden; wèl wanneer bijvoorbeeld een oorlogsmonument als openbare gelegenheid wordt gebruikt. Het publiek hoort de herinnering aan oorlogsslachtoffers te respecteren, kan men zeggen - men kan ook zeggen: de maker had moeten zorgen dat zijn werk niet tot gebruik als openbare inrichting uitnodigde. Telkens weer blijkt het essentieel, zich de verhoudingen ter plaatse in alle opzichten zo concreet mogelijk voor te stellen om onbegrip, misverstanden en misbruik te voorkomen.

De kunstenaar moet dus de speciale inzichten, gewoonten en

verlangens van de andere partij serieus kunnen nemen. Maar bewoners en gebruikers horen op hun beurt *zijn* specialisme als visueel vakman te erkennen; *ook hijzelf* moet zich bewust zijn van de waarde van zijn specialistische inbreng, zodat deze niet ondergaat in één of andere vorm van volksgemompel. Als bewoners en gebruikers betrokken worden bij de totstandkoming van de vormgeving, garandeert dat op zichzelf nog niet dat het experiment nuttige ervaring en een bruikbaar resultaat zal opleveren. Misschien krijgt de kunstenaar stiekem toch zijn specialistische zin; misschien laat hij de andere partij niet verder komen dan de realisering van een cliché. (En tenslotte - een punt waarop ik in het vervolg nog terugkom -: een mens kan uitstekend leven in een omgeving, bij de vormgeving waarvan hij in 't geheel niet betrokken is geweest).

### Beeldende inbreng en identificatiemogelijkheid

Wanneer nu overeengekomen is, beeldende ingrepen aan de openbare weg als een experiment te beschouwen, en wanneer de verhouding tussen betrokkenen tot beider tevredenheid geregeld is, blijven we nog altijd zitten met de hypothese: beeldend ingrijpen komt de omgeving ten goede. Hoe is men in de kunstwereld op dat idee gekomen?

In de vijftiger jaren werd uit de 'lelijkheid' van de omgeving geconcludeerd dat er een grote behoefte aan kunst bestond, een behoefte die weliswaar niet vertaald werd in een *vraag*, maar dat kwam doordat de mensen zich er niet van bewust waren. Voorzover niet helemaal latent, werd die behoefte bovendien helaas bevredigd door een overvloedig aanbod van kitsch. Men hanteerde dus de reeds eerder gesignaleerde tegenstelling tussen een oppervlakte-mens en een innerlijk wezen, dat ofwel sluimert ofwel, voorzover het zich aan de oppervlakte waagt, ten prooi valt aan verleiding. Vanwaar echter die algemene bewusteloosheid ten opzichte van een gemis dat door specialisten juist zo pijnlijk gevoeld wordt? Waarom *bestaat* er überhaupt kitsch, lelijkheid, slechte vormgeving en waarom laat de volksziel zich er zo gemakkelijk door verleiden? Het antwoord daarop vereist meer inzicht in maatschappelijke mechanismen dan men zich binnen de kunstwereld alléén kan verwerven. De schuld werd dan ook wat al

te gemakkelijk op het winstbejag van producenten geschoven, of meer in het algemeen op materialistische, anti-culturele krachten die in onze samenleving aan het werk zijn - bijna alsof de kosmische strijd tussen licht en duisternis op esthetisch niveau werd uitgevochten. Maar zo eenvoudig kan het nauwelijks liggen; goede vormgeving is niet per definitie een extra, dat ook extra betaald moet worden en daarom economisch minder rendabel is. Met dit gebrek aan maatschappelijk inzicht correspondeerde een bijna blind vertrouwen in de kunst als tegengif tegen de duistere krachten.

In de diagnose van de zeventiger jaren gaat het minder over mooi en lelijk dan over ontheemd-zijn, identiteitsverlies en gebrek aan oriëntatiemogelijkheden. De specialist schrijft niet zo zeer 'schoonheid' als wel 'betekenisgeving' voor. De patiënt van nu wordt voornamelijk in de Bijlmer gesitueerd (ook vroeger waren het trouwens al de 'steenwoestijnen' van de nieuwbouw waar het kunstbevorderaars koud over de rug liep), waarmee gesuggereerd wordt dat nieuwbouw het terrein bij uitstek zou vormen waarop beeldende kunst de samenleving iets te bieden heeft.

De klacht over *gebrek aan identificatiemogelijkheden* wordt gewoonlijk niet echt gedefinieerd, maar schijnt betrekking te hebben op twee ongemakken:

- de mensen hebben geen greep op de totstandkoming van de omgeving waarin ze leven, of, algemener, op de vormgeving van de dingen die ze om zich heen zien;
- de omgeving is - zeer in het algemeen geformuleerd - geen uitdrukking van datgene wat er in de mensen zelf leeft. Dat kan gezien worden als een gevolg van het eerste, maar vormt toch wel degelijk een afzonderlijk aspect.

Tegen de eerste kwaal valt natuurlijk een simpel recept te geven: betrek de mensen zoveel mogelijk van het begin af aan bij de vormgeving van hun kunstmatige omgeving, zowel bij het bouwen als bij de beeldende inbreng; probeer hun wensen te realiseren en samen met hen tot een beredeneerde keus voor een bepaalde vormgeving te komen. Situaties waarin dat kan behoren echter tot de uitzonderingen; de meeste mensen zullen zelden of nooit met nieuwbouw in de bouwfase te

maken krijgen, maar in omgevingen terechtkomen die al lang - soms al eeuwen geleden - hun vorm hebben gekregen. Zij hebben zich te schikken in een vormgeving die hun door een andersdenkend voorgeslacht wordt 'opgelegd'. Afgezien echter van praktische problemen (hoe pas ik het huis aan aan mijn eigentijdse wooneisen?) voelt een twintigste-eeuwer zich in het algemeen in een woning van (ver) vóór zijn tijd niet per definitie ongelukkig. Veel treuriger is men over de algemene onvrijheid in de keuze van een (woon)omgeving. Vrijheid van keuze hoeft echter niet te leiden tot een voorkeur voor omgevingen waaraan men zoveel mogelijk zelf méé vormgegeven heeft. Het feit dat hij niet in de vormgeving gekend is belet iemand niet per definitie, zich 'met zijn omgeving te identificeren', zich erin thuis te voelen - evenmin als betrokkenheid bij het totstandkomen van de omgeving noodzakelijk leidt tot identificatie met het resultaat.

Dit alles wijst erop, dat 'wat er in de mensen zelf leeft' niet vereenzelvigd hoeft te worden met het strikt persoonsgebundene. Een samenleving die er altijd op uit is, de aller-individueelste wensen van haar leden te honoreren, is praktisch ondenkbaar. Maar *wat* iemand wenst is altijd voor een groot deel datgene wat anderen in zijn groep of omgeving óók wensen; het is in hoge mate wat hij *geleerd* heeft te wensen, of wat hij in zijn milieu en positie *hoort* te wensen. Individualiteit is een verschijnsel in de marge van een collectief patroon - de marge voor die variaties, afwijkingen en zelfs tegengestelden, die dat collectieve patroon kan tolereren. Ook in zijn eigenwijsheden is een mens tot op grote hoogte een oppassend lid van de samenleving die hem geschoold heeft. Wanneer er bij de vormgeving van de omgeving geklaagd wordt over het ontbreken van mogelijkheden tot identificatie, kan dat dan ook niet betekenen dat ieder persoonlijk door die vormgeving in zijn meest particuliere verlangens bevredigd zou moeten worden. De 'identiteit', die een individu als de zijne herkent, zal in dit verband in de eerste plaats een *collectieve identiteit* moeten zijn, waarbinnen een marge bestaat voor individuele varianten.

Dat het de klagers om een collectieve identiteit gaat, blijkt ook wel uit het tegenbeeld van de gezichtsloze nieuwbouw, dat ze

meer of minder uitgesproken hanteren. 'Wanneer, zoals in de binnensteden maar ook op het platteland, bevolkingsgroepen van generatie op generatie in eenzelfde ruimtelijk milieu verblijven, dan krijgen deze gebieden een aparte identiteit. Het ruimtelijk aspect van de situatie wordt gezien als de fysieke basis voor het daarin aanwezige sociale leven, de typische leef-, woon- en omgangsstijlen die zich in dergelijke milieus ontwikkelen en die het velen mogelijk maken zich er thuis te voelen'. Aldus Jean Leering in een opsomming van beweegredenen voor de huidige vraag naar 'kwaliteit' in de woonomgeving (bijdrage voor het coördinatie-overleg tussen het ministerie van CRM en instellingen die zich met de relaties tussen beeldende kunst en architectuur bezighouden). De tegenpool van de nieuwbouwwijk-zonder-identiteit, waar de mensen geen wortels hebben in de grond waarop ze wonen, is blijkbaar een tamelijk besloten gemeenschap met vaste vormgevings- en gedragspatronen, waarbinnen iemand zich thuisvoelt omdat ieder weet waar hij zich aan te houden heeft - een geregeld geheel, dat in de loop van de tijd zijn vorm heeft gekregen, een 'historisch gegroeide situatie' (deze laatste kwalificatie geeft aan zo'n geheel een aura van natuurlijke organiciteit).

De kleine gemeenschappen, die voor dit beeld model hebben gestaan, kenmerk(t)en zich door een hechte organisatie, een systeem van sociale verhoudingen waarbinnen ieder zijn plaats vindt (en hoort te weten). Persoonlijke eigenaardigheden zijn slechts toegelaten binnen de marge van het gedragspatroon dat iemands sociale status, functie, ambt, leeftijd en geslacht hem opleggen. Het systeem onderscheidt zich door bepaalde vormen (meestal op ondergeschikte punten) van soortgelijke systemen in andere gemeenschappen (waartegen men zich niet zelden afzet). Terugkijkend ziet het geheel er min of meer eerbiedwaardig en 'natuurlijk' uit doordat het in de loop van de tijd slechts langzaam verandert en doordat het meestal een zekere eenheid van wonen, werken en andere activiteiten inhoudt. De *vormgeving*, die bij zo'n leefsysteem hoort, is in hoge mate gericht op *herkenbaarheid*. Aan iemands huis, huisraad en kleding lezen anderen af waar hij in het systeem staat; daardoor weten ze hoe hij behandeld wil worden en wat er van hem te verwachten valt. Vormen en materialen corresponderen met sociale onderscheidingen zoals de woorden van een taal

met begrippen corresponderen. In de bouw van woningen en openbare gebouwen, bij de vormgeving van huisraad en kleding wordt gewerkt met een klein aantal typen, die ieder voor zich een sociale categorie aanduiden; varianten daarbinnen staan voor verschillen binnen een categorie.

Een dergelijke gemeenschap biedt het individu, in ruil voor een aanzienlijke mate van conformisme *aan zijn onmiddellijke omgeving*, bescherming tegen ongewone ervaringen en een grote voorraad vanzelfsprekendheden op basis waarvan hij zich met de andere leden van de gemeenschap kan verstaan. Daardoor wordt voorzien in behoeften die kennelijk zeer algemeen menselijk zijn. In dat opzicht heeft men gelijk als men in de terugkeer van zo'n collectieve identiteit een bijdrage ziet aan de 'vermenselijking' van het leefmilieu.

Toch kan men zich afvragen of in een tijd, waarin langs alle mogelijke wegen aandacht gevraagd wordt voor mondiale samenhangen en problemen tot in de verste uithoeken van de wereld, de 'menselijke schaal' per se geïdentificeerd moet worden met de begrenzingen van een soort dorpsgemeenschap. Ook wat betreft de historische dimensie: bestaat een 'levende traditie' uitsluitend waar men van generatie op generatie in eenzelfde ruimtelijk milieu blijft? Het mag iets aantrekkelijks hebben, in historische grond geworteld te zijn, het kosmopolitische in onze cultuur heeft daartegenover zijn eigen onschatbare waarde. Bovendien is het verleden voor veel mensen een nondescript 'vroeger', waarin alles wat met dat verleden geassocieerd wordt ongeordend naast elkaar ligt. Een *werkzaam* historisch bewustzijn, dat vanuit een gestructureerd inzicht in het verleden die tradities weet te selecteren die op de eigen plaats in de geschiedenis relevant zijn, komt niet zo heel vaak voor, ook niet bij mensen die in een milieu met sterke tradities zijn opgegroeid. Zo lijkt de aantrekkingskracht van een 'historisch gegroeide' omgeving voornamelijk te berusten op een vage behoefte aan veiligheid: de behoefte aan een gevoel dat men niet alléén tegenover beslissingen staat, dat eerdere generaties het ook al zo hebben gedaan. En dáármee wordt eigenlijk niet veel meer uitgesproken dan dat het aangenamer is, een plaats te vinden in een gesmeerd lopend gewoontemechanisme, waar een groot aantal beslissingen al bij voorbaat ge-



nomen is, dan zichzelf steeds weer tot kiezen te dwingen. Met het ontstaan van zo'n mechanisme is enige tijd gemoeid, dat is waar, maar als het alleen daarom gaat, kan het benodigde 'historisch perspectief' om zo te zeggen ondiep blijven, schimmig en zelfs illusoir. En zelfs zó stampt men voor de ontwortelde grotestadsmens niet zomaar even een plaatselijk verleden uit de grond.

Als een eenheid van vormgeving, leefwijze en 'volksaard' op het programma staat lijken de kleine traditionele gemeenschappen een aantrekkelijk model. Maar hoe staat het eigenlijk met die eenheid? Als de Staphorster dracht zich in Scheveningen ontwikkeld had, en omgekeerd, zouden we dan geen redenen vinden om dat als precies even vanzelfsprekend te beschouwen als de huidige situatie? Het is de bekende tautologie: we beschouwen de gotiek als de uitdrukking van wat er in de mensen van de latere middeleeuwen leefde omdat die mensen zich van geen andere stijl bediend hebben. Een controlegroep ontbreekt, om zo te zeggen. Traditionele vormgevingen worden in oorsprong waarschijnlijk bepaald door praktische factoren als bruikbaarheid, klimaat en de ter plaatse beschikbare grondstoffen, maar daarbij blijft altijd een marge over die vrij kan worden ingevuld. Voorzover er symboliek in verwerkt wordt, is deze als alle symboliek tot op zekere hoogte willekeurig in die zin dat elke visuele vorm teken kan zijn voor elke betekenis - als men dat maar afspreekt. De combinatie van een vormgeving met een levenswijze of volksaard, die wij nu als een hechte verbondenheid interpreteren, kan dus oorspronkelijk een grotendeels willekeurige zijn geweest, die pas door de frequentie waarmee ze optrad haar geldigheid heeft gekregen. Een dracht bijvoorbeeld is *in het gebruik* een teken *geworden* dat de drager tot een bepaalde groep behoort, maar dat houdt niet in dat de 'ziel' van die groep zich in de vormgeving van de kleding heeft uitgesproken. Evenmin kan men bewijzen dat de ziel van de Nederlander zich uitsprekt in de Nederlandse taal. Het is gewoon de taal die we in onze eerste levensjaren ter beschikking hebben gekregen en we zullen het ermee moeten doen, hoeveel roerselen in ons daardoor ook tot onuitspreekbaarheid gedoemd mogen zijn. Toch mag het vloeiend spreken van het Nederlands gelden als een soort bewijs van Nederlanderschap.

Moraal: zelfs al zou men kunnen vaststellen wat er, als collectief patroon, 'in de mensen leeft', dan zou men daaruit nog geen ondubbelzinnige aanwijzingen kunnen putten voor een bijbehorende vormgeving. In dat opzicht brengt het model van de traditionele gemeenschappen ons geen stap verder.

We zouden trouwens beter moeten weten, omdat we de associaties van vormgevingsstijlen en leefpatronen om ons heen met grote vaart en willekeurigheid zien optreden en uiteenvallen. 'De mode' praat ons ieder jaar andere stijlen aan als 'actueel', 'jong', in elk geval als de typische uitdrucksvorm van mensen van nu of morgen. (En dat terwijl men tegelijkertijd furore tracht te maken door de pretentie, de Roaring Twenties te doen herleven, of welke neo-stijl men toevallig meent te moeten lanceren). Alternatieve modes, die spontaan lijken op te treden, fungeren een tijdlang als uitdrukking van het lidmaatschap van een subculturele groep, die zich tegen anderen afzet door zich een 'uniform' aan te meten. Maar zijn ze 'authentieker' dan safari-pakken of military look? Ze inspireren zich op de vlooiemarkt en op 'grootmoeders tijd', inclusief een burgerlijke truttigheid waar men zich ideologisch waarschijnlijk boven verheven voelt. Als 'uitdrukking van een mentaliteit' gaat ook zo'n alternatieve vormgeving pas functioneren in het gebruik, als een bepaalde groep met een duidelijk omschrijfbaar geestesgesteldheid haar als uiterlijk kenmerk gebruikt. Elke willekeurige vormgeving lijkt op het ogenblik op elk moment te kunnen aanslaan wanneer er maar een groep is die ze letterlijk en figuurlijk uitdraagt, hetzij de officiële modewereld, hetzij een andere groep.

Een stijl in kleding en huisraad begint weliswaar niet in alle opzichten als een vormrepertoire zonder betekenis: vormen en materialen brengen bepaalde associaties mee. Maar zowel deze betekenissen als de binding aan bepaalde 'mentaliteitsgroepen' kunnen in het gebruik gemakkelijk verloren gaan. Wanneer 'militaristische' kleding maar door genoeg mensen gedragen wordt, inclusief anti-militaristen (ik neem aan dat dat voorkomt), verwatert de associatie met het leger. (Een extreem voorbeeld zijn de teksten op jacks en T-shirts. Als je de naam van een nachtclub in Philadelphia tegenkomt op de rug van een keurig Hollands intellectueel en 'U.S. Guided Missile



Depot Nr. 253' ziet staan op de buik van een tienjarig jongetje, blijft er tenslotte niet veel meer van over dan een soort visuele ruis zonder betekenis). En tenslotte is iedereen vrij om het 'uniform' van welke groep dan ook over te nemen zonder de bijbehorende leefwijze en mentaliteit. Kleding fungeert nu eenmaal ook als vermomming.

Niet overal en altijd zal de relatie tussen vormgeving en betekenis zo stelselmatig worden uitgehold als in onze samenleving. Maar ook bij 'historisch gegroeide situaties' moet men bedenken dat hun 'organische eenheid van mens en omgeving' het gestabiliseerde resultaat is van wat oorspronkelijk misschien niet meer dan een 'mode' was, een gedeeltelijk willekeurige greep uit het totaal van vormgevingsmogelijkheden dat de omstandigheden toelieten. De bijbehorende groep heeft geleerd, zich met die mode te identificeren en ze als haar 'stijl' te beschouwen.

Maar zelfs al zou met ieder element van een collectieve identiteit van nature en ondubbelzinnig een element van beeldende of bouwkundige vormgeving corresponderen, zodat de kunstenaar in een vorm-woordenboek kon opzoeken wat hem te doen stond - hoe vormt hij zich een beeld van die collectieve identiteit? Men hoort wel dat kunstenaars zichtbaar maken wat voor tijdgenoten ergens op de bodem van de collectieve psyche verborgen bleef. Als daarbij ook een gezamenlijke identiteit tevoorschijn moet komen, meent men kennelijk dat in de diepte onder het onoverzichtelijk gewoel van alledag - in deze gecompliceerde maatschappij extra onoverzichtelijk - formuleerbare wetmatigheden schuilgaan, wetmatigheden die niet alleen het gedrag van de mensen beheersen, maar ook - eenmaal zichtbaar gemaakt door kunstenaars - door hen *herkend* worden als 'wezenlijke' drijfveren voor hun doen en laten. Die veronderstelling, gevoegd bij de toekenning van een wonderbaarlijke helderziendheid aan kunstenaars, is een mondvol die ik niet graag voor mijn rekening zou nemen.

De Studiecommissie Percentageregelingen meent in haar rapport aan de Raad voor de Kunst dat 'een goede inbreng van beeldende middelen' 'haar eigen bijdrage kan leveren tot vermindering van' het 'vervreemdingsproces' in nieuwbouwwijken

omdat juist 'visuele waarden' 'de mens (kunnen) helpen in het zichzelf zijn en de mogelijkheden tot het contact met anderen vergroten'. Integendeel, kan men antwoorden - zolang die 'visuele waarden', zoals bij de percentageregelingen het geval is, moeten worden ingebracht door *beeldende kunstenaars*. Juist zij zijn, door het verregaande individualisme dat in het kunstenaarschap traditie is geworden, allerminst in staat om te functioneren op het terrein van de *collectieve* betekenissen. Als een kunstenaar 'in de diepte' een patroon meent te ontdekken, doet hij dat vanuit zijn individuele optiek. Bestaat er geen collectieve identiteit, dan is hij in geen geval bij machte, als een psychiater in algemene dienst de samenleving aan zo'n ding te helpen. Vormgevingen, die bij voorbaat een collectieve betekenis hebben, kan hij niet creëren. Hij kan hoogstens *voorstellen* doen - voorstellen om de zaken eens zó te bekijken, vormgevingen proberen - zo men wil: modes lanceren - in afwachting van een wisselwerking tussen vormgeving en gebruik, in de loop waarvan bepaalde vormen de betekenis *krijgen* van tekens voor bepaalde collectieve begrippen en gewoonten.

Dat kunst een 'betekenisgevende kracht' bezit, is een idee uit de specialistische kunstwereld. Het functioneert binnen een kring van mensen, die bereid zijn, de confrontatie met niet eerder geziene vormen te zoeken en het ongewone op zich in te laten werken, mensen die erop getraind zijn, de individuele voorstellen van kunstenaars te overwegen en zich er een eindweeg door te laten leiden in hun omgang met kunstwerken en met bepaalde aspecten van de realiteit. 'Betekenisgeving' houdt binnen deze kring in dat men zich van bepaalde visuele verschijnselen bewust wordt als op een diffuse manier 'belangrijk', of dat men er, onder de blijvende indruk van een kunstwerk, bepaalde associaties mee leert verbinden. Men kan er niet als vanzelfsprekend van uit gaan dat het zelfde buiten de bescherming van de kunstwereld ook gebeurt, in dit geval onder bewoners en gebruikers die niet op zulke verrassingen bedacht zijn.

Maar achter het beroep op de beeldende kunst als medicijn tegen identiteitsverlies ligt blijkbaar nog een ander idee, dat met *collectieve* identiteit helemaal niets meer uitstaande heeft.

Integendeel, het individualisme van de kunstenaar wordt als het ware op een voetstuk geplaatst: men beschouwt kunst als het terrein van de individuele creatie bij uitstek, het terrein van mensen die zich door niets laten weerhouden om zichzelf te zijn en daaraan door hun werk als vormgevers uiting te geven. Beeldende activiteit in de dagelijkse omgeving wordt dan een model van vrije creativiteit. Door zijn uitstraling daagt het kunstwerk, geschapen door iemand die zichzelf durft te zijn, de toeschouwers uit om ook de kluisters af te werpen.

Bij deze voorstelling van zaken vallen diverse vraagtekens te plaatsen: wat is 'zichzelf zijn' eigenlijk? hoe verhouden individuele gedragspatronen zich tot de aangeboden, respectievelijk voorgeschreven conventies van een samenleving? onderscheiden kunstenaars zich in dit opzicht eigenlijk wel van andere mensen? Maar afgezien daarvan: ook hier wordt weer een idee uit de gespecialiseerde kunstwereld in de open lucht gebracht. Binnen de specialistische context wordt, bij alle bedenkingen, de 'individuele' creatie tenminste bekeken door mensen die bereid zijn, het individuele eraan te waarderen, desnoods door de belemmeringen heen van een ongewoon uiterlijk. In de buitenlucht verdwijnt deze welwillendheid, terwijl allerlei vaak zeer prozaïsche hindernissen het contact met het kunstwerk bemoeilijken. Als de in het kunstwerk geïnvesteerde creativiteit desondanks aanstekelijk blijft werken, moet men wel aan een onweerstaanbare magische uitstraling gaan geloven. Wat moeten omwonenden trouwens met de opgevangen straling? Als er 'creatieve energie' in hen wordt opgewekt, zal die toch een *vorm* moeten vinden om zich te uiten. Moet het betreffende kunstwerk daarvoor soms óók model staan? Of werkt het meer in het algemeen als een haard van protest tegen de onderdrukking van de individuele creativiteit in onze maatschappij?

De beeldende kunst kan de veronderstelde identiteitscrisis in de vormgeving van het leefmilieu niet oplossen. De wens, die de vader van deze gedachte is, komt waarschijnlijk voort uit de al eerder gesignaleerde kunstwereldlijke nostalgie naar een kunstbeoefening, die haar wortels vindt in 'het volk' en daarom ook op een vanzelfsprekende manier binnen de gemeenschap functioneert. Terwijl echter in het paradijs van de ge-

integreerde kunst - waar dat dan ook gelegen mag hebben - de vormgeving (door specialisten) voortspoot uit de collectieve identiteit, verlangt men nu, omgekeerd, van specialisten een vormgeving die de gemeenschap haar collectieve identiteit terugbezorgt. Maar het model van de traditionele besloten gemeenschappen is niet bruikbaar: de vormgeving in zulke samenlevingen veronderstelt een proces van conventionalisering dat niet zo maar even herhaald kan worden terwille van ontwortelde Bijlmerbewoners. Pas als de relatie tussen een vorm en een betekenis tot conventie is geworden, kan de kunstenaar die relatie 'betekenisvol' hanteren. Voordien kan hij niet meer doen dan voorstellen inbrengen, experimenteren, en dat eigenlijk alleen op voorwaarde dat zijn publiek hem 'the benefit of the doubt' geeft. Die voorwaarde kan hij niet in zijn eentje creëren, evenmin als het in zijn macht ligt, de voorwaarden te realiseren die vervuld moeten zijn vóór begrippen als 'betekenisgeving' en 'individuele creativiteit' uit de beslotenheid van de kunstwereld naar de openbaarheid kunnen worden geëxtrapoleerd. Daarvoor is uitgebreide hulp nodig van het onderwijs, de musea en alle anderen die bij niet-specialisten begrip kunnen wekken voor wat er in de kunstwereld gebeurt.

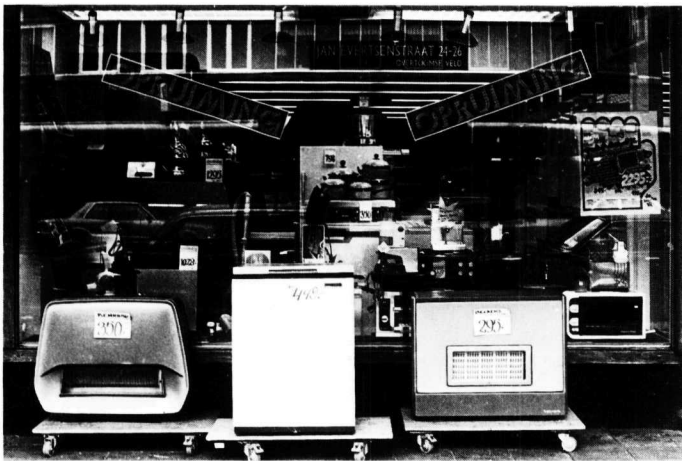
### Mogelijkheden en criteria

Tot nu toe ging het in dit artikel voornamelijk over *conventies*, *opvattingen*, *houdingen* met betrekking tot de beeldende bemoeienis met de dagelijkse omgeving. Dat was nodig, ten eerste omdat deze in de discussie over het onderwerp een zeer bepalende rol spelen, vaak zonder dat men zich daarvan bewust is, laat staan aan zelfkritiek in dit opzicht toekomt; en ten tweede omdat kunst nooit anders haar werkingen uitoefent dan ten opzichte van een kader waarbinnen ze wordt waargenomen. Een kunstwerk bestaat nooit als iets absoluuts, dat op alle plaatsen en in alle tijden op precies de zelfde wijze wordt ervaren. Zonder een duidelijk begrip van de context, waarin kunst aan de openbare weg terechtkomt, kan men over *beoordeling* van zulke kunst niets zeggen.

Van zeer groot belang voor die beoordeling zijn de *conventies*, die enerzijds door de maker, anderzijds door de beoordelaar

als vanzelfsprekend worden gehanteerd. Komen die wederzijds niet overeen, dan heeft de maker de effecten van zijn werk op de beoordelaar niet meer in de hand, zodat diens reacties voor hem onvoorspelbaar worden. Dat is het geval zodra de waarnemer niet meer tot de kunstwereld behoort. Met deze fundamentele onzekerheid moet gewerkt worden als het gaat om beeldende ingrepen in de dagelijkse omgeving. Het verschil tussen specialist en niet-specialist speelt een rol bij alle aspecten van de beeldende vormgeving, ook bij die welke niet direct gebonden zijn aan de specifieke conventies van de kunstwereld: zelfs de waarneming van abstracte, schijnbaar slechts voor één uitleg vatbare visualia wordt erdoor beïnvloed.

Is de beeldende bemoeienis met de omgeving daardoor nu een totaal onberekenbare aangelegenheid? In dat geval zou niet alleen die bemoeienis, maar alle architectuur, alle omgevingsvormgeving een zaak worden van zuiver individueel initiatief, de verwerkelijking van een droom van opdrachtgever en/of vormgever, een bedrijf dat uitsluitend aanspraak zou kunnen maken op publieke aandacht in zover de resultaten ervan andere mensen in de weg staan. Zo ver zal men niet gauw gaan. In de praktijk - niet alleen van de omgevingsvormgeving, maar ook van de publiciteit, de mode, de vormgeving van huisraad en andere gebruiksvoorwerpen - wordt op het niveau van de conventionele betekenissen al een beroep gedaan op een grote gemeenschappelijke voorkennis. Dat kan omdat het publiek van de vormgever in dit geval, hoe heteroog ook, opgevoed is binnen één zelfde cultuur, waar allerlei conventies gemeengoed zijn. (Een voorbeeld is het pictogram dat men in sommige Duitse treinen aantreft boven banken onmiddellijk naast de ingang: een zwarte, op het eerste gezicht abstracte vorm, die echter in deze context herkenbaar wordt als het profiel van een bank, met daarboven een wit kruis. De vormgever heeft er, waarschijnlijk terecht, op gerekend dat iedereen de vereiste associaties zou maken en het pictogram interpreteren als een vervanging voor de tekst: 'Vorzugsweise für Schwerbeschädigte'). Maar algemeen wordt ook verondersteld dat 'onder' het niveau van zulke conventionele werkingen nog een niveau ligt waarop althans een globale correspondentie bestaat tussen visuele signalen en de reacties van waarnemers. Bij verschillende mensen hoeven de reacties op een zelfde



visueel gegeven weliswaar niet samen te vallen maar men neemt toch aan dat ze binnen vrij nauwe variatiegrenzen zullen liggen, dat dus met elk visueel gegeven een gebied correspondeert, waarbinnen bij *iedere* waarnemer reacties worden opgewekt. Soms meent men die reacties zelfs nader te kunnen definiëren: bepaalde vorm- en kleurgevingen zouden de mensen bijvoorbeeld stimuleren of afremmen, in verwarring of in evenwicht brengen; aan kleuren is zelfs een therapeutische werking toegeschreven. Iedereen zou voor zulke invloeden gevoelig zijn en ze desnoods tegen zijn wil ondergaan.

Zó ver hoeft men niet eens te gaan om vast te houden aan de hypothese dat de vormgever bij beeldende ingrepen in de omgeving althans redelijk zeker kan zijn van de abstract-visuele, om zo te zeggen pre-conventionele werkingen van zijn creatie. Dat zijn werkingen die hij ook hanteert wanneer hij zijn medium binnen de specialistische context van de kunstwereld gebruikt. Op *dit* niveau betekent werken in de dagelijkse omgeving dus een rechtstreekse uitbreiding van zijn specialisme, een uitbreiding die enerzijds bestaat in de hantering van zijn medium in een fysiek-ruimtelijke context die de kunstwereld zelf hem zelden biedt, anderzijds in het opsporen en hanteren van werkingen van die ruimte zelf. Omdat - alweer: op *dit* pre-conventionele niveau - het werken in de buitenwereld rechtstreeks samenhangt met het werken in de kunstwereld, kunnen daarbij opvattingen en criteria als uitgangspunt dienen, die binnen de specialistische context zijn ontwikkeld. Wanneer men *alleen volgens die maatstaven* beoordeelt, komt men er niet uit, dat zal na al het voorafgaande zonder meer duidelijk zijn. Maar via uitbreiding van de kunstwereldlijke criteria kan tenminste een begin gemaakt worden voor één aspect van de vormgeving.

De axiomatische eis van 'innerlijke samenhang', die aan een kunstwerk wordt gesteld, kan ook gesteld worden aan een omgeving als geheel, inclusief beeldende ingreep. 'Innerlijke samenhang' betekent dan dat alle onderdelen op elkaar zijn afgestemd tot een voorspelbaar geheel - althans: vormen, kleuren, aantallen, maten, richtingen, gradaties van beweeglijkheid en wat dies meer zij maken de indruk, onderworpen te zijn aan een ordening, zodanig dat men uit fragmenten het

geheel zou kunnen afleiden. Storingen en verrassingen hoeven daarbij niet uitgesloten te zijn, maar kunnen alleen binnen vaste grenzen optreden. In een omgeving moet men zich thuis kunnen voelen, dat is onder andere: zich veilig voelen, zich zo beschermd voelen door regels die, als het erop aankomt, niet verbroken zullen worden, dat men afwijkingen van die regels met vertrouwen tegemoet kan treden: óf ze zullen bij nadere beschouwing geen afwijkingen blijken te zijn, óf ze krijgen geen kans tot werkelijke ordeverstoring.

Samenhang kan zowel berusten op verwantschap van elementen (met als uiterste volledige uniformiteit) als op contrast; gewoonlijk zullen beide elementen een rol spelen. Willen contrasten niet 'verworden' tot toevallige ontmoetingen tussen disparate elementen, dan zullen ze trouwens aan regels onderworpen moeten zijn - anders wordt 'alles' weer mogelijk, en dat was nu juist niet de bedoeling. Verwantschap in één opzicht kan samengaan met contrast in een ander opzicht (en zelfs voorwaarde daarvoor zijn); ook kan de *aard* van het contrast tussen overigens verschillende elementen over de hele linie gelijk blijven. Verwantschap en contrast kunnen optreden binnen verschillende categorieën van de vormgeving: vormen en kleuren als zodanig; relaties tussen elementen (maatverhoudingen, aantallen, richtingen, verdeling over het geheel); maten van beweeglijkheid (die een functie zijn zowel van vormen en kleuren als zodanig als van hun onderlinge relaties).

In een omgeving zowel als bij een op zichzelf staand kunstwerk gaat het om een *gevoel* van samenhang of ordening. In hoe ver een *werkelijke* ordening, controleerbaar aan de waargenomen objecten, voorwaarde is voor het optreden van zo'n gevoel, is een open vraag. Het lijkt alsof de indruk, dat alles zich volgens regels gedraagt, voldoende is (maar bij welke graad van zichtbare ordening ontstaat die indruk?) en blijkbaar bestaat er weinig behoefte om na te gaan of het wel zo is. Misschien voelt men zich pas werkelijk lekker als zo'n controle overbodig lijkt; misschien ook zijn kleine storingen en onvolledigheden welkom als teken dat men zelf ook niet in alle opzichten aan de wetten van de omgeving onderworpen hoeft te zijn. Misschien werkt een stukje wanorde als een uitdaging (maar op welk punt slaat die om in een dreiging?). Hoe dan

ook: men blijkt tevreden met een *vermoeden* van samenhang, een orde die men als het ware vanuit de ooghoeken ziet opereren, maar die bij directe beschouwing niet meer aanwijsbaar blijkt. Dat vergroot de scala van mogelijkheden voor de vormgever, maar sluit de opstelling van gemakkelijke recepten uit.

Misschien staat met deze voorkeur voor oncontroleerbare samenhangen de eis in verband dat ordening niet mag ont-aarden in *kunstmatigheid*. Nu zijn alle menselijke creaties kunstmatig in de zin van: tot stand gekomen via een reeks beslissingen die niet met een 'natuurlijke' vanzelfsprekendheid genomen werden, maar elk een 'willekeurige' keus uit voorhanden mogelijkheden inhielden. Als iets 'helemaal kunst' is, geheel opgebouwd volgens een consequent gehanteerd stelsel van menselijke overwegingen, dan kan dat zeer indrukwekkend werken, getuige bijvoorbeeld de interieurs van de Arena-kapel in Padua en van sommige Zuid-Duitse barokkerken. Toch komt er bij een dergelijke consequentie een moment waarop 'kunstmatig' een negatieve betekenis krijgt.

Dat is het geval wanneer de vormgeving uit de hand gelopen lijkt, als men het gevoel krijgt dat bepaalde vormen of patronen steeds maar weer optreden louter omdat de vormgever 'er niet meer mee op kan houden'. Dit impliceert ten eerste dat de vormgever zich op onbetamelijke wijze door zijn eigen ideeën laat leiden en ten tweede dat hij het doel, waarvoor zijn vormgeving dient, uit het oog heeft verloren. 'Kunstmatig' werkt het wanneer de toegepaste vormen te arm, te leeg en te benauwd zijn in verhouding tot het geheel dat ze moeten helpen articuleren (zoals soms bij de Amsterdamse School, wanneer de 'verlevendiging' van wandvlakken en volumes als een soort verplicht nummer uitgevoerd en teveel in peuterige details gezocht wordt), of wanneer ze juist te zwaar, te ingewikkeld, te opdringerig zijn. 'Kunstmatig' werkt het ook, wanneer het materiaal geweld wordt aangedaan, en verder wanneer de vormgever zijn publiek opzadelt met persoonlijke vormverlangens, het belang van gebruik en gebruikers opoffert aan zijn grillen (of aan zijn ijzeren consequentie), zich geen rekenschap geeft van de context waarin hij werkt en het verschil tussen specialisten en niet-specialisten zodanig uit het oog verliest dat pijnlijke kortsluitingen gaan optreden. Kunst-

matigheid heeft te maken met eenzijdige over-organisatie, met de vermoeidheid die optreedt als gevolg van een teveel (aan inspanning, zowel van de vormgever als van de waarnemer).

Telkens weer komen we op het zelfde punt uit: een vormgever treedt uit zijn specialistische kunstwereld in een niet-specialistische context, waar hij zijn gewone bagage niet zo maar kan parkeren. De eerste vraag zal steeds weer moeten zijn: heeft een beeldende ingreep in *deze* situatie überhaupt zin? Vraagt de omgeving om een behandeling, een oplossing? Is er geen sprake van een 'vraag', kan dan toch iets beeldends ingebracht worden dat achteraf zichzelf rechtvaardigt? Of is elke beeldende bemoeienis in dit geval overbodig, of zinloos omdat het resultaat altijd verloren zal gaan in de chaos ter plaatse? Moeten er niet eerst heel andere dingen gebeuren, voordat er kunst aan te pas kan komen? En als men vindt dat een ingreep zin heeft, wat zal dan, in verband met de bijzondere situatie, de aard daarvan moeten zijn? Dit zijn vragen die om te beginnen gesteld kunnen worden op het niveau van de abstracte, pre-conventionele visualiteit; dat is ook het niveau waarover het hier in de eerste plaats gaat. Maar deze vragen zijn uiteraard niet los te maken van vragen omtrent bewoners en gebruikers en hun reacties. Hoe wordt de plek gebruikt? Welke mogelijkheden bestaan er ter plaatse om beeldende werkingen te ervaren? (In fysiek/visueel opzicht: op een verkeersplein kijken mensen anders dan in een park. Maar ook: wat is men gewend, wat kan men aan?)

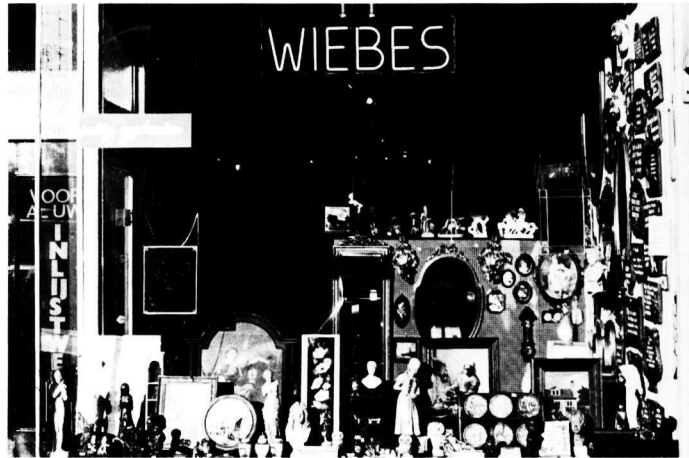
Kunst aan de openbare weg raakt niet alleen haar kunstwereldlijke bescherming kwijt, ze komt ook in puur fysiek opzicht op de tocht te staan. De omgeving is geen neutrale achtergrond meer, die kan worden weggedacht. Het kunstwerk wordt opgenomen in een veranderlijk geheel, veranderlijk als gevolg van het gebruik dat ervan wordt gemaakt en veranderlijk door natuurlijke oorzaken. De gebeurtenissen, die de waarneming van het kunstwerk beïnvloeden, vertonen voor een deel een natuurlijke of sociale periodiciteit: de wisselingen van dag en nacht, van de seizoenen, van werkdagen en weekends, van werktijden en vakanties; deze kunnen globaal worden voorzien. Het gebruik, dat van de plek wordt gemaakt, kan in zekere mate worden gestructureerd, bijvoorbeeld door lokali-

sering van verkeersstromen en van verschillende activiteiten. Maar dit patroon van min of meer regelmatige veranderingen wordt voortdurend overspoeld door een vloed van onvoorspelbare gebeurtenissen. De vormgever zal zich zoveel mogelijk moeten realiseren waar hij op kan rekenen, wat hij kan beïnvloeden, welke factoren hij in zijn berekeningen moet opnemen en waar het hem onvermijdelijk uit de hand loopt.

Daarbij komt dat het complex, gevormd door omgeving en beeldende ingreep samen, nog moeilijker te overzien is dan welk driedimensionaal kunstwerk ook. Een mens heeft nu eenmaal geen ogen op zijn rug. De gewaarwording van het geheel zal dan ook altijd gekenmerkt worden door een zekere difusiteit. Daarom komt het er niet steeds opaan, hoe de onderdelen er precies uitzien. De samenhang hoeft niet zo zeer te berusten op de precieze vorm en plaats van ieder element afzonderlijk als wel op schaalverhoudingen, verdelingsritmen, de aard van de elementen en soortgelijke globale categorieën.

Wordt tot ingreep besloten, dan zijn er verschillende mogelijkheden denkbaar. In de eerste plaats kan men het hele idee van een innerlijke samenhang tussen ingreep en omgeving aan zijn laars lappen en een los van elke omgeving ontworpen kunstwerk neerzetten op een plek die geen andere garantie biedt dan dat mensen het kunnen zien. Je moet niet bij voorbaat in een gespreid bedje willen werken, kan men zeggen: kunst moet een avontuur blijven; hoe je het publiek ook bewerkt, ze is er niet voor iedereen en degenen voor wie ze wèl blijkt te zijn, moeten maar tegen de schok van de confrontatie met het onbekende kunnen. Het risico van volslagen onbegrip, misbruik en agressie dient daarbij genomen te worden, en als het werk in de openbaarheid onvoorziene betekenissen oploopt, heeft de kunstenaar dat te aanvaarden. Bij de onvoorspelbaarheid van de publieke reacties staat tegenover dit risico de mogelijkheid dat het werk, via één of andere geheime uitstraling, zelfs onverschilligen en tegenstanders zo ver brengt dat ze het niet meer willen missen.

Een tweede mogelijkheid is een object, dat weliswaar op één plaats staat en een beperkte omvang heeft, maar een zodanige wisselwerking met de omgeving aangaat, dat het fungeert als



een soort concentratiepunt van krachten binnen het complex, bijvoorbeeld doordat het 'echo's' van in de omgeving gegeven vormen in zich bijeenbrengt of naar verschillende kanten spanningen oproept ten opzichte van elementen in de omgeving die met zijn eigen vormen contrasteren.

Als derde mogelijkheid kan men denken aan verspreide objecten of ingrepen, die een in de omgeving latent aanwezige structuur duidelijker zichtbaar maken, of die aanzetten tot zo'n structuur aanvullen tot een duidelijk zichtbaar patroon. En tenslotte kan door de ingreep aan een omgeving ook een patroon worden opgelegd dat er voordien niet was, hetzij door middel van één of meer dominerende objecten, hetzij door verspreide ingrepen.

Elk van deze, hier in abstracto aangegeven mogelijkheden kan men op zeer verschillende manieren ingevuld denken. Het resultaat zal steeds berusten op een samengaan van verschillende factoren, die ieder kunnen worden voorgesteld als een spectrum van mogelijkheden. Als een werk bijvoorbeeld bestaat uit een verzameling afzonderlijke objecten, dan kunnen die objecten verschillende graden van vormverwantschap vertonen. Alle bollen zijn gelijkvormig, kiezelstenen zijn gelijksoortig van vorm, schaakstukken met verschillende functies hebben kenmerken gemeen maar verschillen duidelijk in andere opzichten. Bestaat het werk uit louter bollen, dan hangt zijn werking verder onder andere af van hun grootte en kleur, voor elk waarvan een reeks kan worden opgesteld, en van hun verdeling binnen het geheel, van chaotisch tot volstrekt regelmatig. Op ieder van de drie scala's kiest de vormgever een positie. Zijn alle bollen gelijk van kleur en grootte en gerangschikt volgens een schaakbordpatroon, dan is voor alle factoren een zelfde positie gekozen als voor de factor vormverwantschap; zijn de afmetingen van de bollen zeer ongelijke veelvouden van een module, terwijl hun kleuren variëren tussen rood en oranje en ze zonder enige regelmaat zijn rondgestrooid, dan liggen de posities op zeer verschillende punten van de vier scala's. Het aantal factoren is in de meeste gevallen groter en er zijn ook conceptuele en conventionele bij.

De werking van het geheel berust steeds op de verhoudingen

tussen de posities, die voor elke afzonderlijke eigenschap gekozen zijn. En op deze verhoudingen zal ook de *beoordeling* moeten berusten. Het is ermee als met een examen: de uitslag wordt berekend door middeling, met inachtneming van hun gewichtsverdeling ten opzichte van elkaar, van de resultaten voor de verschillende onderdelen. Een kunstwerk kan met twee vieren op de lijst nog acceptabel zijn, als er maar hoge cijfers tegenover staan voor factoren waarop het *in de gegeven situatie* bijzonder aankomt.

Er zou een artikel van nog eens minstens de zelfde omvang voor nodig zijn om alle factoren te inventariseren, die de werking van een beeldende ingreep in de omgeving kunnen bepalen, voor elk daarvan een scala van mogelijkheden op te stellen, deze spectra naast elkaar te leggen en na te gaan wat er gebeurt al naar gelang de daarbinnen gekozen posities in verhouding tot elkaar verschuiven. In plaats daarvan volgen hier bij wijze van résumé een aantal vragen die bij elke opdracht voor kunst in de dagelijkse omgeving gesteld zouden moeten worden:

1 Begrijpt de vormgever de situatie ter plaatse, zowel wat de fysieke en visuele kenmerken van de plek betreft als de eigenaardigheden van de bewoners en gebruikers? Ziet hij hoe de plaats gebruikt wordt, respectievelijk gebruikt zal worden?

2 In direct verband hiermee: kan de vormgever afstand nemen ten opzichte van zijn eigen specialistische conditionering? Kan hij zich voorstellen hoe zijn optreden en zijn ideeën zullen vallen bij de mensen voor wie zijn werk bestemd is? Voorziet hij waar misverstand en onbegrip kan optreden en waar een oplossing zinloos of absurd wordt? Is hij in staat, de opvattingen van bewoners en gebruikers serieus te nemen en te verwerken, of ze hem sympathiek zijn of niet, en er de zin en onzin van te onderkennen - zonder zijn specialistische inbreng op te offeren aan lekenopvattingen die al te veel clichés zijn?

3 Is een ingreep ter plaatse überhaupt zinvol? Zo ja, wat is dan de meest bruikbare relatie tussen ingreep en omgeving? Als de vormgever aan deze vragen voorbij meent te kunnen gaan, wat kan hij dan nog aanvoeren ter rechtvaardiging van het resultaat?

4 Als een object voor gebruik wordt ontworpen, bestaat er dan ter plaatse behoefte aan dat gebruik? Valt het opkomen van

zo'n behoefte te verwachten, eventueel als gevolg van de aanwezigheid van het object? Is het object bruikbaar voor het doel waarvoor het ontworpen wordt? Nodigt het object (voor gebruik bedoeld of niet) uit tot handtastelijkheid en gebruik voor doeleinden waarvoor het niet bestemd is?

5 Als gekozen is voor een samenhang, die het hele complex van ingreep plus omgeving omvat, hoe consequent is deze dan volgehouden? Waar bevindt zich het ontwerp tussen de uitersten van systeemloosheid en van over-systematisering?

6 Als gekozen is voor een samenhang, die storingen toelaat, hoe ligt dan de verhouding tussen storingen en systeem? Welke afwijkingen zijn binnen het gekozen systeem toelaatbaar zonder dat de indruk van volkomen willekeur ontstaat? Deze vragen kunnen niet alleen gesteld worden met betrekking tot de verhouding tussen systeem en storing in abstracto, als puur visueel gegeven, maar ook met het oog op het vermogen van bewoners en gebruikers om storingen te incasseren. Is de openbare vormgeving wel een terrein waarop de kunst haar veelgeroemde 'grensverleggende' energie kan inzetten? Bovendien: hoe verrassend blijft een verrassing wanneer men er dag in dag uit door verrast wordt?

7 In welke mate draagt de vormgeving bij tot 'slijtage' van vormrepertoires en van relaties tussen vorm en betekenis?

Elke keer, dat men een bepaalde vorm opnieuw toegepast ziet, verliest deze iets van haar nieuwswaarde, wordt iets meer als vanzelfsprekend aangenomen. Binnen de kunstwereld zijn het tentoonstellingswezen en de publiciteit zo actief, dat dit slijtageproces verontrustende vormen aanneemt. Elke vondst loopt de kans, gemeengoed te worden nog voor hij volledig is uitgediept; op zichzelf bruikbare vormgevingen kunnen na enige tijd niet meer worden toegepast zonder dat een welingelicht kunstwaarnemer denkt: daar heb je er weer zo een - en niet meer toekomt aan eventuele bijzondere kwaliteiten van juist *deze* toepassing. Kunst in de dagelijkse omgeving staat er misschien iets beter voor: haar publiek deelt niet noodzakelijk de geblaseerdheid van de welingelichte kunstwaarnemer, en wat in een museum een cliché zou zijn, hoeft het daarbuiten nog niet te zijn. Daartegenover kan men zich afvragen in hoe ver kunst buiten de specialistische circuits de concurrentie ondervindt van heel andere vormgevingen.

'Betekenisslijtage' kan het gevolg zijn wanneer een vormgeving zonder afdoende reden wordt toegepast. De waarnemer van kunst aan de openbare weg zal niet alle motieven kunnen achterhalen, die een kunstenaar tot een bepaalde vormgeving hebben gebracht, maar er is één reden die ieder met enige moeite en goede wil op de plaats zelf kan verifiëren: *deze* vormen zijn gekozen omdat ze op *deze* plek op hun plaats zijn. Wanneer de waarnemer er niet van overtuigd raakt, dat hetgeen hij ziet inderdaad op deze manier gemotiveerd kan worden - wanneer dus de vormgeving de indruk maakt dat ze net zo goed ergens anders had kunnen worden toegepast of hier zelfs misplaatst is -, dan is dat natuurlijk jammer voor het kunstwerk en de situatie in kwestie, maar dat niet alleen. Wanneer een bepaalde vormgeving regelmatig zonder zichtbare reden verschijnt, kan ze gaan werken als een formule zonder betekenis, als louter een modeverschijnsel. Tengevolge daarvan wordt ze onbruikbaar, ook in situaties waar ze wèl op haar plaats zou zijn: ze draagt niets meer over. (Men kan hierbij weer denken aan het voorbeeld van de teksten op jacks en T-shirts).

Met deze vragen is niet veel meer dan een begin gemaakt, een aanzet tot de formulering van criteria waarmee beeldende ingrepen in de omgeving beoordeeld kunnen worden. Dat begin is onvermijdelijk eenzijdig omdat het gemaakt wordt door de initiatiefnemers voor beeldende bemoeienis met de leefwereld van anderen, de specialisten, vanuit de achtergrond van de gespecialiseerde kunstcircuits. Op het ogenblik kan het moeilijk anders. Wat ontbreekt is in eerste instantie de bijdrage van de andere partij: de mensen, die ik hier onder het hoofd 'bewoners en gebruikers' heb samengevat, en van wie nog nauwelijks verwacht kan worden dat ze de vormgever een gefundeerd, samenhangend pakket van wensen en voorstellen voorleggen wat betreft de visuele kanten van hun omgeving. Maar ook aan het verhaal van de specialisten ontbreekt een belangrijk hoofdstuk. Nog steeds is niet duidelijk geworden waarom juist *zij* het zijn, die zich met de visuele structuur van de omgeving moeten bemoeien, waarin hun medemensen leven.



Dat het levenspatroon van bewoners en gebruikers mede bepaald wordt door deze visuele structuur, ligt voor de hand, en het belang van visuele vormgeving in het leefmilieu lijkt daarmee voldoende aangetoond. Maar waar in die visuele vormgeving begint de bijzondere *kunst*-dimensie een rol te spelen? Ofwel: op welk punt krijgt een houding, een ervaring, een visueel gegeven, in de beslotenheid van de kunstwereld ontwikkeld, een betekenis daarbuiten? En waarin bestaat die betekenis? De beeldende kunst kan geen wonderen verrichten, behalve in een kring van wonder-gelovigen (zij kan de mensen bijvoorbeeld niet terugbrengen in een staat van genade die bestaat in de geborgenheid van een traditionele omgeving). Wat kan beeldende kunst (welke beeldende kunst?) dan wel? Of blijft het uiteindelijk een kwestie van gewoonte, wanneer kunst-gelovigen hardnekkig doorgaan, vanuit hun kunstwereld de omgeving van anderen te infiltreren?





Stichting Kunst en Bedrijf  
Advies- en informatiecentrum voor beeldende kunst

*De foto's van Con Mönnich in dit boekje illustreren geen specifieke tekstpassages, maar geven een beeld van de achtergrond waartegen de bemoeienis van de beeldende kunstenaars met de omgeving zich afspeelt.*

*Alles in de omgeving krijgt vorm volgens wat voor maatstaven dan ook.*

*De uitstalling van al die vormgevingen levert een konstant visueel bombardement op, en de dingen zelf appelleren vaak aan een zelfde gevoel voor de bijzondere vorm, het bijzondere bezit, als kunstwerken.*

*ontwerp* Herman de Vries, Amsterdam  
*druk* Rosbeek, Hoensbroek

Auteursrecht voorbehouden

© Stichting Kunst en Bedrijf, 1977

19 APR. 1979

# stichting

# kunst en bedrijf

Amsterdam, april 1978  
vIJ/JR



L.S.,

Het is op zich niet verwonderlijk, dat de tekst "Over beoordeling van beeldende ingrepen in de omgeving" van de hand van Cor Blok, die wij u bij deze aanbieden, wordt afgesloten met een groot aantal vragen.

Niet verwonderlijk gezien de kompleksiteit van dit onderwerp en het feit, dat tot heden op dit specifieke terrein nog nauwelijks onderzoek is verricht. Opmerkelijk hierbij is wel, dat in aanzet is gedacht met deze tekst een min of meer concreet antwoord te formuleren op de vraag, wat de stichting Kunst en Bedrijf onder "kwaliteit" verstaat.

Anders gezegd: het ten uitvoer brengen van het voornemen om een nadere uitwerking te publiceren van hetgeen in een onlangs opgestelde beleidsnota van de stichting werd neergelegd, te weten "dat Kunst en Bedrijf aan de hand van omschreven kwaliteitsnormen en beoordelingscriteria adviezen verstrekt aan alle direkt of indirekt betrokkenen, belangstellenden en belanghebbenden over zowel technische als inhoudelijke onderwerpen op het gebied van de beeldende kunst."

Tegen deze achtergrond voldoet de publikatie wellicht niet ten volle aan de bestaande verwachtingen in die zin, dat nog nauwelijks uitsluitel wordt gegeven omtrent dat kwaliteitsbegrip. Maar in een eventuele waardering mag toch zeker niet worden voorbijgegaan aan het volgende.

Al in een zeer vroeg stadium van het proces, dat uiteindelijk heeft geleid tot genoemde beleidsnota en mede de grondslag heeft gevormd van bijgevoegde publikatie, werd een duidelijker inzicht verkregen in een aantal fundamentele aspecten omtrent de legitimering van het betrekken van de beeldende discipline in relatie tot de gebouwde omgeving. Hetgeen mede tot gevolg heeft gehad, dat het denken over kwaliteit een aantal belangrijke wijzigingen heeft ondergaan.

Thans wordt volledig onderkend, dat kwaliteitscriteria een dynamisch geheel vormen, per situatie zullen verschillen en daarbij niet alleen betrekking moeten hebben op het beeldende resultaat maar ook op het gehele proces van totstandkoming alsmede van gebruik en beheer.

J.W.Brouwersplein 21  
1071 LM Amsterdam  
020-76 51 98

Amro Bank nv, Amsterdam  
hoofdkantoor 41.17.49.293 of  
Postgiro 205300

Een en ander heeft tevens geleid tot een grotere bewustwording en kennis inzake de kompleksiteit van het samenstel van "konstanten" en "afhankelijke variabelen" welke van invloed zijn op het ontwikkelen van criteria.

De bijdrage van Cor Blok moet worden geplaatst binnen de hierboven aangegeven kontekst. Het grote belang dat wij aan deze bijdrage toekennen is gelegen in de mening, dat hier een noodzakelijke en algemeen toegankelijke verduidelijking wordt gegeven van die kompleksiteit. Noodzakelijk, omdat enerzijds de discussie omtrent dit onderwerp in brede kring nog nauwelijks op gang is gekomen en anderzijds, omdat de thans gevoerde discussie teveel wordt bepaald door een al te eenvoudige voorstelling van zaken en door nauwelijks bewezen vooronderstellingen.

Het is dan ook de verdienste van Cor Blok, dat hij uitvoerig is ingegaan op al die factoren en aspecten die een rol spelen bij de beoordeling van beeldende ingrepen in de omgeving. Van bijzonder belang is, dat hierbij is uitgegaan van het terrein van de beeldende kunst en - in haar verschillende dimensies - is geëkstrapoleerd naar dat van de gebouwde omgeving.

Dat het voorgaande onvermijdelijk meer vragen oproept dan zekerheden geeft zal, gezien het stadium waarin de discussie verkeert, door een ieder worden ingezien en impliceert, dat deze discussie intensief moet worden voortgezet.

Dientengevolge hopen wij, dat u de ontvangen publikatie niet slechts wilt lezen en bestuderen, maar daarnaast - uiteraard wanneer u daartoe in de gelegenheid bent - uw konstruktief gerichte kommentaar aan ons wilt doen toekomen.

Gezien de beeldende wijze waarop het opstel door Cor Blok is geschreven, kunnen wij u in ieder geval met enige zekerheid veel "leesplezier" toewensen.

Met vriendelijke groet,

hoogachtend,  
stichting Kunst en Bedrijf:



(A. van IJperen)  
directeur

Bijlage: publikatie Cor Blok



