

Als je goed om je heen kijkt en luistert, ervaar je dat alles gekleurd is

Een onderzoek naar de audiovisuele waarneming van publieke kunst in de stedelijke ruimte



Korsten, J.E.M., S1045740
1 juli 2021
Prof. Dr. H. Grootenboer
Masterscriptie Kunstgeschiedenis



**Radboud
Universiteit**

Inhoudsopgave

VOORWOORD	3
INLEIDING	4
HOOFDSTUK 1	11
<i>De sociologische, stedelijke ruimte is geen plek</i>	<i>14</i>
<i>Conventionele kunstwerken als stimulering van waarneming</i>	<i>19</i>
HOOFDSTUK 2	23
<i>Het figuratieve verlangen van onze waarneming</i>	<i>27</i>
<i>De vorming van één van de betekenissen</i>	<i>32</i>
HOOFDSTUK 3	37
<i>Publieke kunst is niet zoals een pispot in een museum</i>	<i>41</i>
<i>Geluid als onderdeel van onze kunstwaarneming</i>	<i>45</i>
Conclusie	48
Bibliografie	54
Afbeeldingen	60

VOORWOORD

Voor u ligt de masterscriptie ‘Als je goed om je heen kijkt *en luistert*, *ervaar* je dat alles gekleurd is’. Deze scriptie is geschreven in het kader van mijn masteropleiding ‘Kunst- en Cultuurwetenschappen, specialisatie: Kunstgeschiedenis’ aan de Radboud Universiteit.

Dit onderzoek is tot stand gekomen vanuit mijn interesse voor hedendaagse kunstobjecten en de manier waarop we waarnemen.

Toen in februari 2020 de eerste coronapatiënt in Nederland werd geconstateerd was ik net begonnen aan mijn vervolgonderzoek aan de Radboud Universiteit. Hoewel het virus snel als een golf de kunstwerken in musea en kunstinstellingen ontoegankelijk voor ons maakten, bracht het voor mij ook een belang met zich mee. Dankzij, want dat is het toch wel, de coronapandemie heb ik het belang en de waarde van publieke kunstwerk mogen ontdekken.

In dit onderzoek heb ik mijn interesse voor hedendaagse kunst en waarneming kunnen verbinden aan de kunstwerken die het meest dichtbij ons te vinden zijn. Mede door de ondersteuning van mijn scriptiebegeleider, prof. dr. Hanneke Grootenboer, heb ik dit onderzoek kunnen uitvoeren. Bij dezen wil ik Hanneke graag bedanken voor haar betrokkenheid, waardevolle gesprekken en het inzichtelijk maken van mogelijkheden.

Graag wil ik ook de overige docenten van het masterprogramma ‘Kunstgeschiedenis’ bedanken voor hun colleges. De overdracht van hun kennis en enthousiasme is waardevol geweest als fundering van dit onderzoek. Tevens wil ik mijn familie, vrienden en collega’s bedanken voor het sparren over publieke kunst en hun kijken. Mijn speciale dank gaat uit naar Marieke Korsten, Marian Lutikhuis, Wilbert Korsten, Tess Evers en Koen Gonera, die mijn onderzoek alvast hebben willen lezen en waarmee ik enthousiaste conversaties heb kunnen voeren.

Ik wens u veel leesplezier toe.

Janneke Korsten

Nijmegen, 29 juni 2021

INLEIDING

Als je goed om je heen kijkt en luistert, ervaar je dat alles gekleurd is.

Het zijn musea, kunstinstellingen en galerieën waar we wellicht het eerste aan denken als plekken om kunstwerken te bekijken. Binnen de muren van deze locaties worden diverse kunstwerken van oude meesters en hedendaagse kunstenaars gewaarborgd. Nadat een bezoeker heeft besloten naar een kunstinstelling toe te gaan en een ticket heeft gekocht, wordt hem binnen een ervaring meegegeven die door experts geconstrueerd is. Het afgelopen coronajaar werd deze mogelijkheid tot kijken naar kunst in een gereguleerde ruimte ontoegankelijk.¹ Kunstwerken uit de musea werden digitaal zichtbaar doordat bezoekers niet meer fysiek naar kunst konden kijken en georganiseerde (internationale) tentoonstellingen werden afgelast of uitgesteld.² Dit zorgde ervoor dat diverse kunstcritici, kunstenaars en kunstinstellingen zichzelf dezelfde vraag gingen stellen; hoe kunnen we het publiek en kunst toch nog samenbrengen?

Hoewel het digitale bereik in veel gevallen een oplossing bleek te zijn, werden er ook verscheidene acties georganiseerd om mensen op andere plekken fysiek in aanraking te laten komen met beeldende kunst. 'Ons land staat vol met beelden. We lopen er langs, op weg naar iets of iemand, zonder op te letten. Dagelijks passeren we gevelversieringen, tuinbeelden, kunstwerken, historische helden of herinneringsmonumenten. We zien ze wel, maar kijken we ook?'.³ Met dit idee publiceerde Wim Pijbes diverse artikelen in het NRC. In zijn rubriek *De Buitengalerij* bracht hij tal van publieke beelden die Nederland rijk is aan het licht omdat ze bekeken moeten worden. Pijbes illustreerde dat deze beelden er altijd al waren en gezien werden. Maar vertragen we ook om deze publieke kunstwerken te bekijken?⁴

'Buitenkunst vind je gewoon op de stoep' is een van de titels van Pijbes' artikelen.⁵ Een interessante opmerking want beeldende kunst was altijd al dichtbij ons maar sinds dat de musea en kunstinstellingen gesloten zijn, is er meer aandacht voor de kunstwerken die het meest toegankelijk zijn voor een groter publiek. In Pijbes' artikelen worden buitenkunstwerken gekoppeld aan de actualiteit. Er wordt geconstateerd dat de vitale beroepen, die nu zo belangrijk

¹ Corona en de regels voor culturele instellingen, z.d., <https://www.rijksoverheid.nl/>

² Schmuck 2020 in de Internationale Handelsmesse afgelast, z.d., <https://www.marzee.nl/>

³ Pijbes, 2020c, <https://www.nrc.nl/>

⁴ Pijbes, 2020c, <https://www.nrc.nl/>

⁵ Pijbes, 2020b, <https://www.nrc.nl/>

zijn, slecht vertegenwoordigd zijn binnen onze standbeeldcultuur.⁶ Want heb je wel eens een standbeeld gezien van een verpleegkundige of leerkracht? Door de gebeurtenissen van deze tijd zet Pijbes deze rubriek op. Hiermee vraagt hij aandacht voor en geeft hij aandacht aan de objecten in de openbare ruimte die er altijd al waren.

Deze aandacht voor de publieke kunstobjecten blijkt er door onder andere de artikelen van Pijbes te komen. Hierdoor wordt ook de buitenkunstenaar in de openbare ruimte vaker besproken. Zo maakte beeldend kunstenaar Frank Havermans al in 2009 *Het Observatorium* aan de rivier de Dommel in Sint-Oedenrode (afbeelding 1). Het landschapsobservatorium geeft een omgekeerde benadering van wat de titel bekrachtigd. Het monumentale, architectonische werk is deels verzonken onder de grond en biedt men de mogelijkheid vanaf een laag oogpunt de natuur te observeren.⁷ Minutieuze details waar je normaliter voor door je knieën moet of een vergrootglas moet pakken om ze te kunnen zien, bekijk je nu recht voor je ogen. Havermans wil door de verplaatsing van het standpunt van het lichaam de traagheid en argeloosheid een stem geven.⁸ Waar Pijbes zich in zijn artikelen afvraagt of men wel echt vertraagd om te kijken, wordt het lichaam van de beschouwer door Havermans verplaatst zodat hij gaat kijken.

Hoewel het werk van Havermans in 2009 al gemaakt werd en al die tijd al aan de oever van de Dommel stond, wordt het dankzij het groeiende aantal wandelaars en de stijgende interesse in buitenkunst pas echt bekeken. Er wordt nu meer aangestuurd *Het Observatorium* te bezoeken en diverse websites geven nu aandacht aan dit werk en de kunstenaar.⁹ En zoals Pijbes al impliceerde, het was er altijd al, maar het krijgt nu pas meer kijkers. Het is niet alleen dit werk van Havermans en de artikelen van Pijbes die aangeven dat beeldende kunst in de publieke ruimte meer aandacht moet krijgen. Het is bijvoorbeeld ook het Stadscuratorium Amsterdam dat 'in een tijd vol beperkingen' kunst koppelt aan datgene wat gelukkig nog wel mogelijk is; wandelen.¹⁰ Er worden verschillende wandelacties georganiseerd rondom de buitenkunst in Amsterdam. Zo gaf communicatiemanager Ellis Kat een digitale rondleiding langs buitenkunstwerken in het westelijk deel van de stad en werd er in april 2021 een masterclass georganiseerd over de rol van publieke kunst.¹¹

Eén van de buitenkunstwerken die de rondleiding van het Stadscuratorium Amsterdam toont, is het werk van de Amsterdamse kunstenaar Piet Parra.¹² Op het Wiborgeiland, gelegen

⁶ Pijbes, 2020c, <https://www.nrc.nl/>

⁷ Aarsen, 2021, <https://www.dearchitect.nl/>

⁸ Aarsen, 2021, <https://www.dearchitect.nl/>

⁹ Aarsen, 2021, <https://www.dearchitect.nl/>

¹⁰ *Buitenkunst in Amsterdam-West*, z.d., <https://stadscuratorium.nl/>

¹¹ 8 april: Masterclass Buitenkunst, z.d., <https://stadscuratorium.nl/>

¹² *Buitenkunst in Amsterdam-West*, z.d., <https://stadscuratorium.nl/>

in de Houthaven aan het IJ, zit op het dak van het pakhuizencomplex een appel. Zonder enige twijfel maak je een antropomorfisme van dit werk. Beslist wilde Parra dit bewerkstelligen, anders had hij het geen benen gegeven (afbeelding 2a). De blauwe appel bungelt met zijn rode benen en blauwe laarzen over de dakrand en lijkt daar heerlijk ontspannen te genieten van de zon. Maar om dit kunstwerk waar te nemen moet je het wel zien. Vervolgens kan je vertragen en het object bekijken. Dit appeltje bevindt zich namelijk hoog boven je eigen hoofd, op een vierhoog appartementencomplex. Het kunstwerk trekt de aandacht door de afstekende kleuren rood en blauw, maar kan alleen bekeken worden wanneer je vertraagd en met je hoofd omhoogkijkt.

Vertraging en je hoofd omhoog bewegen zijn binnen de waarneming van het appeltje belangrijke elementen. Door de tijd te nemen wordt een gezien object bekeken want zonder vertraging is bewust kijken niet mogelijk. Met vertraging wordt niet bedoeld op de verstilling van het lichaam, maar op het bewust de tijd nemen waarbij het lichaam als instrument voor kijken wordt ingezet. De beweging van het lichaam is tijdens deze vertraging in de publieke ruimte groter dan in een museum. Het appeltje op het dak zou je van een verre afstand al kunnen zien doordat het hoog boven de andere gebouwen uitsteekt. Maar sta je midden op het plein van de Houthaven, tussen de appartementen, dan moet je met je hoofd omhoogkijken. In de minder gereguleerde buitenruimte dan het museum wordt het lichaam gevraagd te vertragen en te bewegen om te kunnen kijken, want zonder je hoofd omhoog te richten wordt dit werk niet eens gezien. Het idee waarmee Pijbes zijn artikelen schreef, dat publieke kunstwerken er altijd al waren en gezien werden, is in dit geval te bevragen. Het publiek moet een andere houding aannemen om het werk te kunnen zien waarna het bekeken kan worden. Het appeltje van Parra, genaamd *De spreuwen* (2006), is daarmee een bijzonder en buitengewoon publiek kunstwerk.

Maar om meer redenen wordt er een bijzondere lichamelijke activiteit gevraagd van de beschouwer; anders dan in een museum. De titel van dit appeltje, *De spreuwen* (2006), is niet zoals in een museum te lezen op een titelbordje naast het werk. Daarbij wordt er geen publieksbemiddeling aangeboden die je vertelt dat dit werk verwijst naar de geschiedenis van de Houthaven. Wanneer de schepen in de haven aankwamen, vlogen de medewerkers van de haven als spreuwen op de schepen af om deze uit te laden. Vandaar dat zij de bijnaam spreuwen kregen. Deze vogels zijn dol op bessen maar ook op appels. Maar deze appel op het dak lijkt ontsnapt te zijn aan de zwerm spreuwen.¹³ De digitale rondleiding van Kat geeft antwoord op de vragen die je hebt over dit kunstwerk. Zoals je in een museum wordt rondgeleid

¹³ *Buitenkunst in Amsterdam-West*, z.d., <https://stadscuratorium.nl/>

door middel van een gids, audiotour of boekje, leidt Kat je gemakkelijk langs nog verschillende andere kunstwerken.¹⁴ Maar dan moet je naast je eigen kijken deze bemiddeling wel op zoeken door je telefoon erbij te pakken en daarop de rondleiding van Kat gaan bekijken en beluisteren.

Zoals je gewend bent te kijken in een museum naar kunst blijkt dit in de openbare ruimte heel anders te werken. Er zijn een aantal verschillen te herkennen. Er is niet altijd een informatieve bron aanwezig die je kan raadplegen om antwoorden op je vragen te vinden waardoor er een groter beroep wordt gedaan op jouw eigen verbeeldingsvermogen als beschouwer. Daarnaast is er geen witte, geruisloze omgeving maar is het een architectonische materiële invulling of landschap waar het buitenkunstwerk tegen afgespiegeld wordt. Het publieke kunstwerk bevindt zich niet in een gereguleerde omgeving waarin bijna alleen kunstwerken te beschouwen zijn en men omringt wordt door stille kijkers. De beschouwer van publieke kunst bevindt zich te midden van bedrijvige deelnemers in de ruimte waardoor niet stilte maar geluid het kunstwerk omgeven. Het omgevingsgeluid is aanwezig en te horen bij diverse buitenkunstwerken. Denk bijvoorbeeld eens aan de theekan van Karel Appel op de Arsenaalplaats in Nijmegen (afbeelding 3). Aan een muur van een druk plein met het geluid van cafés, winkelend publiek en spelende kinderen is één van de beroemde theekannen van Gubbels met daarop de quote van K. Schippers te bekijken; ‘Als je goed om heen kijkt, zie je dat alles gekleurd is’. Het omgevingsgeluid van deze ruimte is altijd aanwezig en te horen. Ook als je de rode theekan bekijkt en het gedicht leest.

Bij onder andere de theekan van Gubbels en Schippers is het volgende af te vragen; is er wel sprake van enkel kijken zoals Schippers aangeeft wanneer het gaat om publieke kunstwerken? Het geluid van fietsers, muziek, scooters, kletsende mensen en klinkende glazen galmt namelijk over het plein in Nijmegen. Deze omgevingsgeluiden domineren doordat de drukte van het stadse leven hier onoverkoombaar te horen is. Heeft de omgeving en zijn geluid hiermee invloed op ons kijken? En is er in dat geval wel sprake van enkel kijken of gaat het eerder over een beschouwing waarbij het geluid mee wordt genomen binnen de waarneming en betekenisgeving van een publiek kunstwerk? Het geluid is immers moeilijk te vermijden wanneer het aanwezig is; je kan er simpelweg niet omheen. Kijken we dan wel echt alleen naar publieke kunstwerken met onze ogen of worden ook andere zintuigen, zoals het gehoor, geactiveerd om deel te nemen aan onze waarneming?

De omgeving en het geluid lijken te verschillen van het museum en beïnvloeden de werking van het waarnemende lichaam. De beperkte onderzoeken naar kunst in de openbare

¹⁴ *Buitenkunst in Amsterdam-West*, z.d., <https://stadscuratorium.nl/>

ruimte en het publiek beamen dat omgeving invloed heeft op het kijken en dat publieke kunst hierdoor een andere ervaring kent dan binnen een museum. Martin Zebracki (1984) is één van de namen die in diverse van deze onderzoeken wordt genoemd. ‘Studies over publieke kunst zijn tot dusver voornamelijk ontwikkeld vanuit kunsthistorische benaderingen die de nadruk leggen op haar iconografische en filosofische context’ beargumenteerd Zebracki in zijn proefschrift *Public Artopia*.¹⁵ Dit klopt maar Zebracki geeft ook geen volledige uitleg van de invloed van omgeving op de waarneming en betekenisgeving van buitenkunst. Enkel de rol van het publiek binnen de omgeving en het belang van publieke kunst wordt verwoord. Het is de vraag op welke manier omgeving invloed heeft op ons waarnemende lichaam.

Het belang van publieke kunst wordt wel uitvoerig besproken; ‘Zo zou publieke kunst de esthetische kwaliteit van de ruimte verbeteren, economische activiteit en werkgelegenheid stimuleren, cultureel toerisme aanmoedigen, sociale interacties bevorderen, de identiteit van een plek verrijken, en het bewustzijn versterken met betrekking tot culturele karakteristieken en de lokale geschiedenis’.¹⁶ Buitenkunst wordt dus vooral besproken om zijn functionaliteit ten opzichte van het publiek. Dit publiek is zeer divers constateert Zebracki aan de hand van de resultaten van publieksonderzoeken die hij hield op straat. Zo zou de openbare ruimte een ander publiek trekken dan een museum omdat je voor de openbare ruimte geen toegangsticket hoeft te kopen en je deze ruimte niet bewust betreedt om kunst te gaan bekijken.¹⁷ Een buitenkunstwerk, een publiek kunstwerk, heeft daarmee ook het belang dat het een publiek kan bereiken dat normaal nooit in aanraking komt met kunst; wellicht één van de grootste belangen van publieke kunst.

Het publieke kunstwerk kan opgaan in de omgeving en een sociale verbinding aangaan tussen verschillende publieken; mensen die wel of meer of minder bekend zijn met kunst. Hoe dan ook is de groep die vertraagd om een publiek kunstwerk te bekijken zich bewust van het kunstwerk en neemt het daarmee bewust waar. Publieke kunstwerken zijn dan ook meer toegankelijk doordat het zich in een minder gereguleerde ruimte bevindt en doordat het dichterbij zijn beschouwers staat. Hoewel je nog altijd zelf beslist om te vertragen en of je een publiek werk gaat bekijken, hoeft de museale drempel niet overgestoken te worden en kan iedereen aangezet worden tot kijken. Het is belangrijk om te blijven onthouden dat we dan over een groep beschouwers spreken die niet allemaal geleerd is in het beschouwen van kunstwerken. Dus is het dan niet juist waardevol om hier, in de openbare ruimte waar een tal

¹⁵ Zebracki, 2012, p. 153.

¹⁶ Zebracki, 2012, p. 153.

¹⁷ Zebracki, 2012, p. 158.

van buitenkunst werken te vinden is en een grotere diversiteit aan publiek waarneemt, te onderzoeken hoe het waarnemen werkt en welke invloed omgeving heeft op de betekenisgeving door het waarnemende lichaam?

Het waarnemende lichaam is een instrument waarmee we kijken en is bepalend binnen wat we zien en hoe we bekijken. Je loopt niet zo langs een publiek kunstwerk en het buitenkunstwerk bevindt zich ook niet altijd op ooghoogte. Je lichaam moet zich aanpassen en bewegen om het kunstwerk te zien en daarna te bekijken. Met dit idee zal er in dit onderzoek gepoogd worden een antwoord te geven op de volgende vragen: op welke manier beïnvloedt de omgeving de waarneming van het publiek kunstwerk door het lichaam? En op welke manier beïnvloedt de omgeving hiermee de betekenisgeving aan dat publiek kunstwerk? Ten eerste zal het huidige onderzoeksveld uitgebreider moeten worden onderzocht om de fundering van dit onderzoek te illustreren. De woorden van Zebracki worden kritisch aangevuld en tegengesproken door Michel de Certeau, Jürgen Habermas en Henri Lefebvre. Hun onderzoeken worden als leidraad gebruikt en in context van de hedendaagse situatie geplaatst. In dit eerste hoofdstuk wordt verder uitleg gegeven van het type publieke kunst, conventionele publieke kunst, en het soort openbare ruimte, de stedelijke ruimte.

Ten tweede zal de werking van betekenisgeving worden onderzocht. Het hoofdstuk gaat aan de slag met semiotische en fenomenologische filosofieën en theorieën die vooral gebaseerd zijn op een museale context. Ondanks dat er vaak niet expliciet in deze onderzoeken wordt genoemd dat het gaat over kunst binnen de muren van een kunstinstelling zijn de voorbeelden er wel altijd naar uitgekozen; het gaat altijd om een meesterwerk zoals een schilderij of beeldhouwwerk binnen de witte muren van een museum. Omdat er bij publieke kunstwerken andere invloeden komen kijken dan bij museale kunstwerken zullen er in dit onderzoek diverse publieke kunstwerken worden besproken en gekoppeld worden aan de museale onderzoeken. Het derde en laatste hoofdstuk bespreekt op welke manier omgeving invloed heeft op het waarnemende lichaam en daarmee de betekenisgeving. De omgevingsinvloed wordt opgedeeld in de drie aspecten die verschillen van de museale ruimte; de omgevingsgeluiden, de materiële invulling en de context van de openbare ruimte.

De publieke kunstwerken die in dit onderzoek besproken worden, zullen in de inleidingen van de hoofdstukken geïntroduceerd en beschreven worden. De rode draad in dit onderzoek zal het appeltje van Piet Parra zijn. *De Spreeuwen* trof ik eerder dit pandemiejaar zonder enige weet over het werk en voordat de digitale rondleiding van Ellis Kat werd gemaakt. Vanaf een verte trokken de rode beentjes mijn aandacht en vlak voor het pakhuiscomplex nam ik plaats op de rand van een plantsoenbak om met mijn hoofd omhoog het werk te kunnen

bekijken. Ik schreef in de trein naar huis een gedicht over wat dat appeltje wel niet zou denken, daar vanaf dat dak. Want ik was niet alleen vertraagd om naar het appeltje te kijken, het appeltje keek ook naar mij. Ik dook in zijn hoofd en koos drie strofes uit dit gedicht die de drie belangrijke kernelementen van dit onderzoek betreffen; lichaam, betekenisgeving en omgeving. Het appeltje van Parra en deze drie strofes zullen de verbinding zijn in dit onderzoek.

HOOFDSTUK 1

De figuratieve, conventionele kunst in de stedelijke ruimte

*Met mijn hoofd in de blauwe lucht en witte wolken,
wiebelen mijn rode benen over de rand van het bakstenen gebouw.
Vanaf hier zie ik je lopen,
ik zie je stilstaan, gaan zitten,
zie je jouw hoofd omhoog richten.
Jij ziet mij,
nu kunnen we naar elkaar kijken.*

Deze strofe is de eerste van een gedicht dat ik schreef als gevolg van een bezoek aan de Houthaven in Amsterdam. Toen ik met mijn hoofd omhoog op het randje van een plantsoenbak zat, keek het menselijke geworden fruitfiguur van boven op mij neer. Van veraf trok het mijn aandacht door de rode contrasterende kleuren in de blauwe lucht. Maar toen ik dichtbij was gekomen, kon ik alleen terugkijken wanneer ik omhoogkeek. Naast het appeltje, met rode benen en blauwe laarzen op het dak van het pakhuiscomplex, bestaat dit werk nog uit twee delen; het is onderdeel van het driedelige werk *De spreuwen* (2006). Boven de ingang van het complex is in een typografisch handschrift de titel van het werk geschreven (afbeelding 2b). Als verbeelding van deze titel is op het zijvlak van de trap bij de ingang een wit reliëf te zien dat een zwerm spreuwen illustreert (afbeelding 2c). In tegenstelling tot het appeltje, die van veraf aandacht trekt en van dichtbij minder snel gezien zal worden, blijkt in het geval van de plaquette met de naam en het reliëf dit andersom te werken; deze moeten van dichtbij worden opgezocht en zullen van veraf niet opvallen.¹⁸

Het kunstwerk is te zien in een openbare ruimte die zich vooral afspiegelt tegen een industriële, bakstenen omgeving. De plaquette en het reliëf contrasteren door materiaal en kleur niet met de bakstenengevels in de Houthaven. De rode beentjes steken daarentegen wel af van het blauw van de lucht en de industriële omgeving. Deze ruimte om het kunstwerk heen is typerend doordat het een stedelijke invulling heeft. Maar daarentegen bevindt *Het*

¹⁸ Ekker, 2020, van <https://www.parool.nl/>

Observatorium (2009) van Havermans zich in een geheel ander type openbare ruimte. Het kunstwerk is gebouwd aan de oever van een riviertje en spiegelt zich vooral af tegen een groene achtergrond. De betonnen kleur en structuur contrasteren met het groen van de ruimte. Hier verschilt materiaal, kleur en vorm van elkaar.

Je krijgt een beschermd gevoel wanneer je verlaagt in het kunstwerk staat. *Het Observatorium* werkt als een bunker in de Atlantikwall. Alle invloeden van het weer of gevaren van buitenaf kunnen jouw mogelijkheid tot waarnemen niet aantasten. Op een afgelegen plek mag jij rustig en in stilte de kleine details van de groene ruimte bekijken doordat het betonnen gebouw jouw standpunt verlaagd en beschermd. Door de rust en stilte zullen minder mensen dit kunstwerk ter toevalligheid treffen waardoor je je meer alleen voelt en de natuur hier veel meer van invloed is dan de industriële stadsomgeving. Ook wordt het kunstwerk hier niet omringt met stadse omgevingsgeluiden zoals dat bij het appeltje wel het geval is. Je hoort geen scooters, voorbijrijdende auto's, wandelende mensen en muziek van een groepje jongeren. Een serene rust van vogels en wind die door de bomen suist omgeven het kunstwerk van Havermans. Een totaal tegenovergestelde openbare invulling ten op zichten van de ruimte waar het appeltje zich in bevindt.

Er zijn met het appeltje en het kunstwerk van Havermans twee type omgevingen te onderscheiden; de industriële drukte en het groene serene landschap. Het *Draaiend Huis* (2008) van John Körmeling is hier een combinatie van en voegt een derde type openbare ruimte toe (afbeelding 4). Het kunstwerk staat te midden van een rotonde in Tilburg. Bewegende over de ronde vorm van het verkeersplein draait het huis met ons als bestuurders in onze auto mee. Wij bewegen net zoals het huis rondjes over de geasfalteerde rotonde en het groen daaromheen. Vanuit ons bewegende voertuig op zithoogte kunnen wij het huis beschouwen in de enkele seconden dat wij op de rotonde rijden. Met eenzelfde snelheid is het niet mogelijk te vertragen en even stil te staan bij dit kunstwerk.¹⁹ Het object wordt hier omgeven door een betonnen interruptie in het groene landschap waardoor er een industriële invulling ontstaat met het brommende geluid van auto's. Deze invulling maakt het echter niet mogelijk om van zien kijken te maken door te vertragen. Je moet op de rotonde blijven rijden om het werk waar te nemen.

Naast de drie openbare ruimtes waarin de werken van Parra, Havermans en Körmeling te zien zijn, wordt in de artikelen van Pijbes nog een andere type omgeving besproken. Het kunstwerk *Maman* (1999) van Louise Bourgeois wordt aangehaald in een van Pijbes' artikelen (afbeelding 5). In de tuin van Museum Voorlinden in Wassenaar staat een grote spin.²⁰ Het

¹⁹ A Field Guide to Radical Post-Modernism, 2011, <https://doi.org/10.1002/ad.1294>

²⁰ Pijbes, 2020a, <https://www.nrc.nl/>

voornamelijk bronzen object is enorm en staat als een overkapping over je lichaam heen. Het is dan ook mogelijk om tussen de acht poten door te lopen en onder de romp van dit toch wel enge insect te gaan staan. En net zoals het gedicht over het appeltje aangeeft, ook bij dit kunstwerk is de beweging van het lichaam noodzakelijk. Met je hoofd omhoog, kijk je naar een spin die jou volledig omvat. Het beeld krijgt vanuit verschillende standpunten een andere waarneming waarbinnen het geluid wordt bepaald door het geregleerde museum. Door de aanname dat kunst beschouwd moet worden in een rustige en geruisloze omgeving, wandelen bezoekers van het museum in stilte en rust door de tuin. Alleen de wind die door de bomen suist, de voetstappen van de bezoekers en een enkel geroezemoes is te horen.

Voor deze spin van Bourgeois moet een ticket worden gekocht om het te kunnen bekijken, het staat immers binnen de hekken van een museum. Ondanks deze toegangsbewaking bespreekt Pijbes het toch in zijn rubriek over buitenkunst. Inderdaad, het staat in de buitenlucht maar wel binnen de hekken van een kunstinstelling. Niet helemaal dezelfde omgeving als de werken van Parra, Havermans en Körmeling. Geldt dit kunstwerk in de buitentuin van een museum dan eigenlijk wel als buitenkunstwerk in de openbare ruimte? In dit eerste hoofdstuk wordt duidelijk gemaakt om welk type publieke ruimte het binnen dit onderzoek gaat en op welk type buitenkunstwerken dit onderzoek betrekking heeft. Om welke objecten gaat het binnen dit onderzoek? Op welke materiële omgeving en welke geluiden heeft dit onderzoek betrekking? Wat is de betekenis van de openbare ruimte? En welke beeldende kunst is daarbinnen te vinden? Kortom, wat is de fundering en status van het tot nu toe verrichte onderzoek naar publieke ruimte, kunst en publiek?

1.1

De sociologische, stedelijke ruimte is geen plek

De omgeving en ruimte waar buitenkunst zich in bevindt, wordt openbare ruimte genoemd. Buitenkunst wordt in dit geval dan ook als publieke kunst omschreven omdat het voor ieder publiek te bezoeken is zonder daar eerst een toegangsprijs voor te hebben betaald, beargumenteerd Martin Zebracki.²¹ Het appeltje, de betonnen uitkijkplek, het huis en de spin bevinden zich allemaal buiten maar de vraag is wanneer de definitie van openbaarheid te verbinden is aan deze verschillende buitenruimtes. Want zeker niet alle ruimtes zijn in dezelfde mate openbaar en niet alle kunstwerken in de buitenlucht zijn voor ieder publiek te bezoeken. Als de ruimtes van de werken van Parra en Havermans worden vergeleken, blijkt dat er een groot verschil is in de invulling van de ruimte en het gebruikt ervan. Het doel van het gebruik verschilt door de diversiteit aan gebruikers en kent hierdoor niet één functionaliteit.²² Daarnaast blijkt de invulling van de ruimte zeer divers te zijn. Deze invulling heeft betrekking op het zichtbare materiële uiterlijk maar ook op het geluid dat in de ruimte wordt geproduceerd en te horen is.

De Houthaven in Amsterdam is een drukbezochte omgeving. Er wonen en werken mensen, en er komen toeristen op af. De materiële invulling en het geluid is daarmee anders dan aan de oever aan de Dommel; de ruimte waar Havermans zijn observatorium bouwde. Dit is een veel rustigere plek. Een groen landschap, een kilometer lopen vanaf een industrieterrein, waar een serene stilte het podium van het kunstwerk is. Het is een openbare ruimte die door minder gebruikers op een totaal andere manier gebruikt wordt. Waar de Houthaven een omgeving is waar het dagelijks leven van de gebruikers plaatsvindt en waar gebruikers elkaar ontmoeten, al dan niet vrijwillig en bewust, is de oever aan de Dommel eerder te benoemen als ontsnapingsruimte van deze dagelijkse drukte. Daarbij delen gebruikers van de Houthaven de openbare ruimte maar kennen zij een diversiteit aan doelen om de ruimte te betreden; wonen, werken en toerisme vermengen zich. De gebruikers zijn met een verschillend doel aanwezig in de ruimte maar gaan door hun aanwezigheid een relatie aan met elkaar.²³

De mate van openbaarheid van een ruimte gaat volgens de Duitse filosoof en socioloog Jürgen Habermas (1929) niet over de benoeming van het zijn als openbare ruimte, maar gaat

²¹ Zebracki, 2012, p. 158.

²² Nicholson, 1979, pp. 215–220.

²³ Nicholson, 1979, pp. 215–220.

over het niet overeenkomende gebruik van de gebruikers.²⁴ De benoeming van de openbaarheid van een ruimte gaat namelijk over het gebruik ervan. Volgens Habermas is het belangrijkste aan een openbare ruimte dat gebruikers een mogelijkheid wordt geboden tot ontmoeting en dialoog. Doordat de gebruikers gebruik maken van een ruimte met ieder een eigen doel of een gedeeld doel, geven zij samen de ruimte betekenis. De gebruikers gaan een relatie aan met elkaar waardoor zij, bewust en onbewust, een dialoog en ontmoeting situeren.²⁵ De wandelaars en passanten aan de oever van de Dommel en de diverse bezoekers van de Houthaven bepalen samen wat deze ruimte voor invulling krijgt. De openbare ruimte is een omgeving die inherent verbonden is aan de gebruiker. Dus zonder gebruiker is er geen openbare ruimte.²⁶

Naast de gebruikers bepalen hogere instanties, zoals een gemeente of de politiek, mede de mate van openbaarheid. De openbare ruimte moet voor de gebruiker vrij, open en onbestemd zijn. In principe is de gebruiker vrij te staan en gaan, afgezien van morele normen en waarden.²⁷ Maar deze vrijheid wordt wel beïnvloed. Hogere instanties bepalen hoe wij ons bewegen in een ruimte en waarom wij naar een ruimte komen. Ons doel kan dan wel divers zijn, ergens komt het ook overeen. Niemand komt namelijk naar de oever van de Dommel met het doel te winkelen. De Franse socioloog Michel de Certeau (1925-1986) is het eens met Habermas' argument dat de openbaarheid van de ruimte betekenis krijgt door het gebruik ervan, maar richt zich daarbij meer op de activiteiten van het dagelijks leven. Volgens hem heeft de openbare ruimte die openbaar wordt gemaakt door de gebruikers geen definitief karakter omdat men een eigen, verschillend doel heeft.²⁸ Een ruimte kan wel een definitief karakter opgelegd krijgen. Dan wordt de openheid en onbestemdheid, die de openbaarheid definiëren, beperkt.²⁹ Hoewel het binnen een openbare ruimte mogelijk moet zijn dialogen en ontmoetingen met elkaar aan te gaan zonder dat hier regels aan opgelegd zijn, is het af te vragen in hoeverre dit het geval is bij de vier ruimtes van de vier kunstwerken die besproken zijn in de inleiding van dit hoofdstuk.

Certeau is van mening dat hogere instanties een definitief karakter opleggen. Deze worden door Certeau als de hegomonische klasse beschreven.³⁰ Deze klasse vervangt de openheid en onbestemdheid door opgelegde regels.³¹ In hoeverre beperken de hogere instanties de mate van openbaarheid in de ruimte doordat er een karakter wordt opgelegd? De spin in de binnentuin van het museum wordt beperkt toegankelijk gemaakt door de regels van het

²⁴ Habermas, 2012, <http://www.guardian.co.uk/>

²⁵ Nicholson, 1979, pp. 215–220.

²⁶ Habermas, 2012, <http://www.guardian.co.uk/>

²⁷ McNay, 1996, pp. 61-79.

²⁸ McNay, 1996, pp. 61-79.

²⁹ McNay, 1996, pp. 61-79.

³⁰ McNay, 1996, pp. 61-79.

³¹ Certeau, 1973, pp. 607-625.

museum. Je mag het werk van Bourgeois namelijk alleen bekijken als je betaald hebt en daardoor met het doel komt om kunst te bekijken. Zonder ticket kan je deze tuin niet bezoeken waardoor het doel van de gebruikers van deze tuin specifiek(er)er wordt ingevuld. Je komt het niet toevallig tegen en de gebruiker van de ruimte verschillen minimaal in hun doel. De tuin hoort bij het museum en is dus beïnvloed door regels en functies die het museum deze ruimte heeft toebedeeld. Men komt in de tuin van Voorlinden met een gemeenschappelijker doel dan in de buitenlucht aan de oever van de Dommel of in de Houthaven.

Buitenkunst binnen de muren van een museum is dus niet te benoemen als buitenkunst in de openbare ruimte maar als buitenkunst op een plek.³² Een ruimte die zijn openbaarheid is verloren aan een definitief karakter wordt namelijk een plek genoemd, onder andere door Certeau.³³ Een plek heeft in tegenstelling tot de openbare ruimte regels en kent bepalingen die door hogere instanties dan de gebruikers zijn opgelegd. Hoe mooi en groen de buitenruimte van het museum ook is, dit wordt niet gerekend tot openbaarheid.³⁴ In dit onderzoek wordt de openbare ruimte gescheiden van de plekken die begrensd worden door hogere instanties. Deze laatste wordt niet onderzocht. Maar naast het onderscheid tussen plekken en openbare ruimtes is er binnen de tweede categorie een onderscheid te maken die belangrijk is voor dit onderzoek. Binnen de context, materiële invulling, het geluid, de mate van openbaarheid en de beweging van het publiek in de ruimtes van de werken van Havermans en Parra zijn nog aardig grote verschillen te ontdekken.

De rustige en groene omgeving aan de oever van de Dommel komt niet overeen met de stedelijke en drukke omgeving in Amsterdam. De openbare ruimte van het werk van Parra heeft betrekking op een moderne stedelijke ruimte; omgeven door industriële materialen en drukke omgevingsgeluiden van auto's, fietsers, wandelaars, muziek en pratend publiek. De Franse socioloog maar daarnaast ook intellectueel en filosoof Henri Lefebvre (1901-1991) spreekt over het fenomeen van stedelijke ruimte en maakt hiermee een onderscheid tussen de openbare ruimtes waar de werken van Parra en Havermans zich in bevinden.³⁵ Lefebvre benadert het aspect van de openbare ruimte met een neomarxistische blik. Het is niet alleen een ruimte voor sociale activiteit maar Lefebvre ziet het als een sociaal en materieel product beïnvloed door productieprocessen.³⁶ De ruimte wordt, net zoals Certeau en Habermas veronderstellen, gevormd door de aangaande relaties tussen de gebruikers.

³² Gabon, 2008, pp. 164-174.

³³ Gabon, 2008, pp. 164-174.

³⁴ McNay, 1996, pp. 61-79.

³⁵ Lefebvre, 1991, p. 286.

³⁶ Lefebvre, 1991, pp. 338-345.

Lefebvre koppelt de sociale interactie van de gebruikers aan de functies van de objecten die zich in de ruimte bevinden. De materiële invulling van een ruimte bepaalt de sociale dialoog van de gebruikers.³⁷ Een ruimte wordt daarom gezien als een materieel product en kent verschillende productiewijzen. Hierbinnen wordt onderscheid gemaakt tussen de absolute ruimte, benoemd als de natuurlijk gevormde ruimte, en de sociale ruimte; waar menselijk gevormd materiaal betekenis krijgt door de sociale omgang.³⁸ De groene ruimte aan de oever van de Dommel kunnen we interpreteren als de absolute ruimte en de sociale ruimte is de Houthaven met het blauwe appeltje op het dak. De omgevingsinvloeden van de twee ruimtes zijn groot. Daarom is het onderscheid dat Lefebvre maakt met deze sociale en absolute ruimte interessant voor een afbakening binnen dit onderzoek. Deze studie heeft dan ook betrekking op de sociale ruimte. In dit geval betekent dit dat de buitenkunstwerken op afgelegen landschappen niet behoren tot kunst in de openbare ruimte waar in dit onderzoek over gesproken zal worden. Deze absolute ruimte wordt niet zozeer gevormd door de dialogen en ontmoetingen van gebruikers maar door de natuurlijke vorming. Hiermee zijn de omgevingsinvloeden anders dan in een sociale ruimte.

In de sociale ruimte zijn het de straten en verstedelijkte omgeving van de moderne stad die de sociale ruimte vormen en waar de openbaarheid van de ruimte het grootst en meest dragend is.³⁹ De sociale ruimte als openbare ruimte biedt een grotere mogelijkheid om door middel van sociale omgang tussen gebruikers betekenis te geven aan de ruimte, en waar mensen vrij zijn in hun bewegingen.⁴⁰ Maar ook binnen die sociale ruimtes is een diversiteit in beweging te herkennen. De ruimte waarin het werk van Parra te zien is, is een sociale stedelijke ruimte waar de openbaarheid het grootst is en waar het mogelijk is om te vertragen. Dit in tegenstelling tot het *Draaiend Huis* van Körmeling waar het niet mogelijk is om te vertragen. Even stilstaan om te kunnen kijken is niet van toepassing op de rotonde in Tilburg. Het kunstwerk probeert jou in te halen zonder dat je stil kan staan. De ruimte waar Körmeling zijn huis bouwde is dankzij de oplegging van regels een plek geworden waar je met een bepaalde snelheid het kunstwerk passeert. Het is niet mogelijk om door middel van vertraging het werk waar te nemen.

Rotondekunstwerken in de sociale ruimte maken het niet mogelijk om te vertragen en daarmee de tijd te nemen om het kunstwerk te bekijken. De openbare ruimte in dit onderzoek komt daarom overeen met de sociale stedelijke ruimte, volgens de definiëring van Lefebvre,

³⁷ Lefebvre, 1991, pp. 338-345.

³⁸ Nadolny, 2015, pp. 29-34.

³⁹ Lefebvre, 1991, pp. 49-61.

⁴⁰ Lefebvre, 1991, pp. 49-61.

waar vertraging van het lichaam waarneming mogelijk maakt. Een deel van dit vertraagde publiek betreedt de ruimte met het doel een publiek kunstwerk te bekijken, een gericht publiek. Een ander deel treft het publieke werk per toevalligheid in de stedelijke ruimte; een ongericht publiek went zich, zonder oorspronkelijke doel van kunstbeschouwing, tot een publiek kunstwerk.⁴¹ Zowel de gerichte als ongerichte kijker is of wordt zich bewust van de kunstobjecten in de stedelijke ruimte en vertraagt om het object te kunnen bekijken. Deze actieve beschouwers zijn een kritisch publiek dat bewust naar publieke kunst kijkt. Door Lefebvre worden deze gewapende kritische beschouwers van publieke kunstwerken in de openbare ruimte de creatieve klasse genoemd.⁴² Deze creatieve klasse, het stedelijk publiek, is een zeer diverse groep die zowel affiniteit heeft met kunst en kunsthistorische kennis bezit als een publiek waar men voor het eerst vertraagd voor een kunstobject.⁴³

Dit kritische publiek van kunst werd voor het eerst in de achttiende eeuw gezien door Habermas.⁴⁴ Vanaf dit moment werd kunst voor het eerst toegankelijk gemaakt voor iedereen in galleries en werd kunst een publiek debat.⁴⁵ Iets dat vandaag de dag meer tot zijn recht lijkt te komen bij publieke kunst. In dit onderzoek wordt er gesproken over publieke kunst in de stedelijke ruimte waarbij vertraging mogelijk is om het object waar te nemen. Het is de vraag tot welk type kunstwerken het stedelijke publiek zich went en vertraagt om het te kunnen waarnemen. Een stedelijke ruimte kent namelijk diverse kunstobjecten. Uit alleen al de artikelen van Pijbes blijkt dat er in fontein, muurplaquettes uit de Gouden Eeuw en hedendaagse sculpturen worden besproken. Maar niet al dit materiaal wordt bekeken. Het waarnemend publiek vertraagd niet voor ieder van deze objecten in de stedelijke ruimte. Het is de vraag welk van dit materiaal de aandacht van het publiek vangt en de beschouwer laat vertragen. Welke kunstwerken worden het meest waargenomen en waarom worden deze kunstwerken geplaatst? Wat brengt dit materiaal teweeg?

⁴¹ Doczema & Hargrove, 1977, pp. 35-56.

⁴² Nadolny, 2015, pp. 29-34.

⁴³ Nadolny, 2015, pp. 29-34.

⁴⁴ Nicholson, 1979, pp. 215-220.

⁴⁵ Mervaud, 1979, pp. 14-25.

1.2

Conventionele kunstwerken als stimulering van waarneming

De stedelijke ruimte als ontmoetingsplek voor sociale interacties is ruimtelijk ingevuld met materiaal. De logistieke bepalingen van een stedelijke ruimte bepalen hoe men beweegt en communiceert. De materialiteit van de ruimte draagt bij aan het grip krijgen op de ruimte en daarbij het karakter van de ruimte.⁴⁶ Simpelweg bepalen de winkels in een winkelstraat het doel van de gebruikers en bepaalt de toevoeging van terrassen of een parkje hoe men elkaar op andere wijze ontmoet. Om in termen van Certeau en Habermas te spreken, bepalen hogere instanties door de toevoeging van al het materiaal in de stedelijke ruimte onze beweging. Maar het is niet zo dat deze ruimte hierdoor zijn openheid en onbestemdheid verliest. Wel wordt men onbewust geleid en beïnvloed door de materiële bepalingen van de hogere instanties, maar de openbaarheid komt niet in het gering.⁴⁷ Materiaal kan juist bijdragen aan de openbaarheid van een ruimte omdat een stedelijke ruimte zijn gebruikers nodig heeft om te kunnen bestaan. Welke rol speelt beeldende kunst in de bepaling van de beweging van de gebruikers?

Eind 2020 verschenen er in de woestijn in het Amerikaanse Utah, op een bergrug in Roemenië, voor een snoepwinkel in Pittsburgh en ook in een natuurgebied bij het Friese Oudhorne ‘mysterieuze’ monolieten (afbeelding 6).⁴⁸ De metalen palen trokken wereldwijd aandacht en mensen zochten de objecten op afgelegen plekken of midden in de stad op. Men kwam met een ander doel naar de locatie toe, waardoor de ruimte op een andere manier werd gebruikt; om waar te nemen en te documenteren dat men hier was geweest. Hierdoor transformeert een publiek kunstobject de openbaarheid tot een gestuurde openbare ruimte omdat de functie, die de hogere instanties aan een ruimte toewijzen, wordt mogelijk gemaakt maar ook beïnvloed. Certeau is het hiermee eens maar beargumenteert ook dat wanneer een kunstwerk specifiek gemaakt wordt voor de openbare ruimte, het de functie van de ruimte bestempeld.⁴⁹

Dit klinkt problematisch, want de onderbouwing van Certeau leest alsof kunstwerken een contradictie vormen met de openbaarheid van een stedelijke ruimte. Ze bepalen immers en zijn door hogere instanties toegevoegd. Maar de openbaarheid van de stedelijke ruimte wordt door de toevoeging van een kunstwerk niet vervormd tot een plek omdat het gebruik van de

Met opmerkingen [JK1]: Toevoegen

⁴⁶ Nadolny, 2015, pp. 29-34.

⁴⁷ Nadolny, 2015, pp. 29-34.

⁴⁸ Monoliet duikt uit het niets op in Friesland, 2020, <https://panorma.nl>

⁴⁹ Certeau, 1973, pp. 607-625.

ruimte niet opgelegd wordt door regels. Dit betekent niet dat men niet meer vrij toegankelijk de ruimte kan betreden en de openbaarheid volledig is beperkt. Kunstwerken beperken de openbare ruimte niet maar een kunstwerk als materiële toevoeging maakt het gebruik van de ruimte mogelijk en beïnvloedt de ruimtelijke ordening. De toevoeging van publieke kunstobjecten moet dan ook positief gelezen worden in plaats van een negatieve bepalende invloed.⁵⁰ Een kunstwerk in de stedelijke ruimte geeft geen regels maar heeft de kracht voor iedereen toegankelijk te zijn.

Kunstwerken zijn in de stedelijke ruimte direct zichtbaar voor iedereen. Het publiek komt gemakkelijk en direct in contact met kunst zonder daar bewust voor gekozen te hebben. Kunst is geen afstandelijke vorm in de stedelijke ruimte zoals het achter de deuren van een museum wel kan aanvoelen, ondanks dat daar niet toe wordt aangezet door musea en kunstinstellingen. Daarbij kan kunst in combinatie met architectuur en stedenbouw in de stedelijke ruimte de gebruiker in kennis en geest verruimen. Door Lefebvre wordt deze toevoeging van kunst in eigen woorden beschreven als een transformatie naar een arena van nieuwe creatieve verkenningen, experimenten en ondernomen risico's.⁵¹ En ook Zebracki spreekt over publieke kunstobjecten die in dienst zijn van de ruimtelijke ont-ordening; 'doelmatigheid zonder doel' zoals Zebracki zelf beschrijft.⁵²

De toevoeging van een publiek kunstwerk is de afgelopen jaren uitgroeid tot een positieve interruptie van de stedelijke ruimte en is allang niet meer een sukkel op een sokkel, zoals het ooit werd genoemd door Awee Prins.⁵³ 'Kunst vleit zich geheel terecht met de gedachte ruimtelijke conventies te vieren' voegt Zebracki toe aan het huidige beeld van publieke kunstobjecten.⁵⁴ Deze objecten stimuleren de waarneming en zijn een indicator voor ruimtekwaliteit met een functionele rol. Zo kan het appeltje van Parra in de stedelijke ruimte een geëngageerd gesprek aangaan met de gebruikers en zijn omgeving. Naast de stimulering van het sociale debat heeft kunstmateriaal nog een toegevoegde waarde; het prikkelt namelijk onze zintuigen. Als er bloembakken worden geplaatst laat dit een geur verspreiden die wij kunnen ruiken en wanneer er kunstwerken worden toegevoegd prikkelt dit onze waarneming. Op deze manier nemen wij de ruimte waar en identificeren wij de omgeving.

Socioloog Kirsten Simonson beschrijft in een reflectie op het werk van Lefebvre dat de stimulering van de waarneming een belangrijke factor is voor de identificatie van de ruimte.

⁵⁰ Certeau, 1973, pp. 607-625.

⁵¹ Nadolny, 2015, pp. 29-34.

⁵² Zebracki, 2012, p. 152.

⁵³ Zebracki, 2012, p. 152.

⁵⁴ Zebracki, 2012, p. 152.

Waarneming is belangrijk, zonder waarneming is een ruimte namelijk waardeloos.⁵⁵ Zonder dat het publiek zich bewust wordt van signalen uit de omgeving is er geen omgeving. Het gaat hierbij niet alleen om kijken, maar ook om horen, ruiken en voelen. Zonder het aanzetten tot het gebruik van deze zintuigen wordt de gebruiker de mogelijkheid ontnomen de ruimte waar te nemen. Kunstwerken in een ruimte kunnen bijdragen aan de stimulering van het kijken en daarmee de betekenis bepaling van een ruimte.⁵⁶ Publieke kunstobjecten hebben namelijk de werking om het publiek stil te laten staan en bewust te laten waarnemen. Daarmee zijn kunstwerken in een ruimte naast een aantrekkingskracht ook een stimulator voor onze ogen. Het publieke werk heeft namelijk de kracht ons aan te zetten tot het gebruik van onze ogen.

Deze stimulering en aantrekking komt in het geval van het appeltje door de opvallende kleuren die contrasteren met de omgeving. Maar een publiek kunstwerk is ook opvallend doordat het object vaak alleen is in de ruimte; zonder collegiale andere kunstwerken zoals binnen de muren van een museum wel het geval is. Het object en ook de kunstenaar kunnen zich gezien de huidige museale traditie alleen voelen. De kunstenaar werkt dan ook vaak samen met de gemeente in plaats van mede-kunstenaars. Zebracki omschrijft deze werkwijze als een ‘eenmansorkest’.⁵⁷ Afgezien van tijdelijke kunstfestivals en biënnales communiceren kunstwerken in de stedelijke ruimte niet met opzichtelijke andere kunstwerken maar met divers ander materiaal; bijvoorbeeld bomen, bankjes, prullenbakken en architectuur. De vraag is echter welke objecten binnen de stedelijke ruimte in dit onderzoek worden besproken als publieke kunstwerken. Binnen de ontworpen materialiteit in de stedelijke ruimte is namelijk een diversiteit te herkennen.

Als er alleen al naar de voorbeelden van de besproken buitenkunstobjecten in de artikelen van Pijbes wordt gekeken, valt op dat er over standbeelden, fonteinen maar ook over traditionele kunstwerken als de spin van Bourgeois wordt gesproken. Zebracki maakt het mogelijk deze publieke objecten te verdelen in zes categorieën: monumentale kunst, figuratieve sculpturen, abstracte sculpturen, toegepaste kunst, gevelkunst en installatie-, omgevings- en landschapskunst.⁵⁸ Het werk van Havermans aan de oever van de Dommel is een landschapskunstwerk en is eerder al onderbouwend uitgesloten van de publieke kunst in de stedelijke ruimte. Daarnaast is er een tweedeling te vinden in de categorisering van Zebracki. Aan de ene zijde monumentale kunst, gevelkunst en toegepaste kunst en aan de andere kant figuratieve, abstracte, installatie- en omgevingskunst. De tweedeling richt zich op het doel van

⁵⁵ Simonsen, 2005, pp. 1-14.

⁵⁶ Simonsen, 2005, pp. 1-14.

⁵⁷ Zebracki, 2012, pp. 151-152.

⁵⁸ Zebracki, 2012, p. 158.

het object. Een ontworpen bankje of een standbeeld van een plaatselijke held bekleden namelijk een ander doel dan het figuratieve appeltje van Parra.

Deze zes categorieën sluiten niet allemaal aan bij de eerder vastgestelde definitie van de stedelijke ruimte en datgeen waar het publiek in geïnteresseerd is. Welk type publieke werken trekt de meeste aandacht en tot welke werken voelt men zich het meest aangetrokken? Zebracki onderzocht welke van deze werken de gebruikers van de openbare ruimte het meest aantrokken in een publieksonderzoek. De tweede genoemde groep van categorieën benoemd Zebracki als conventionele publieke kunst en heeft de meeste aantrekkingskracht.⁵⁹ Vanuit deze resultaten van het publieksonderzoek zal in dit onderzoek de figuratieve, abstracte, installatie- en omgevingskunst, die de meeste aantrekkingskracht hebben, worden besproken. De landschaps-, monumentale, gevel- en toegepaste kunstwerken worden in dit onderzoek buiten beschouwing gelaten, mits deze niet in andere onderzoeken als relevant worden besproken en als omgevingsaspecten van toepassing zijn op de conventionele publieke kunst in de stedelijke ruimte.

Binnen de conventionele publieke werken spraken de figuratieve objecten de ondervraagden van het onderzoek het allermeeest aan ten opzichte van de abstracte werken. Zebracki concludeert dat dit te maken heeft met het feit dat men in zijn onderzoek niet had voorgenomen doelbewust de kunstwerken te bezichtigen en geen toegangskaartje hadden gekocht. Men werd in dit geval per toeval bewust geconfronteerd met de kunstwerken en gedwongen deze te beschouwen en te interpreteren.⁶⁰ Daar moet het feit aan worden toegevoegd dat de figuratieve herkenbaarheid ook van belang is omdat kunstwerken worden omgeven door ander materiaal. In museale context is het vaak zo dat men bewust kunst bezoekt maar onbewust aangetrokken wordt tot een werk omdat er meer keuze is. In de stedelijke ruimte is dat niet het geval, er staat vaak één werk omringt door ander materiaal. Dit maakt dat de omgeving vaak positiever ervaren wordt dan het kunstwerk zelf. Er wordt door de gebruikers eerst naar de algehele omgeving gekeken waarna er ingezoomd wordt op een materieel detail als een kunstwerk.⁶¹ De vraag is dan waarom men zich het liefst verhoudt tot figuratieve kunst. En op welke manier wordt er waargenomen en hoe wordt er betekenis gegeven aan dit object?

⁵⁹ Zebracki, 2012, p. 159.

⁶⁰ Zebracki, 2012, p. 158.

⁶¹ Zebracki, 2012, p. 159.

HOOFDSTUK 2

Als waarneming niet gaat over het oplossen van een puzzel

*Daarbeneden, met jouw hoofd in de blauwe lucht en tussen de gebouwen,
ben je vertraagd om mij te bekijken.
Je weet hoe ik eruitziet,
maar meer niet.
Alleen met wat je zelf ervaart en meemaakt,
bekijk je zonder te weten.*

Terwijl ik terugreisde vanuit de Houthaven naar huis schreef ik een tweede strofe, als vervolg op de eerste. Zonder kennis over het appeltje bekeek ik het en zonder kennis over mij keek het appeltje naar mij terug. Kijken zonder specifieke kennis over een kunstwerk is iets dat in de stedelijke ruimte veel voorkomt. Niet ieder lid van de creatieve klasse, als begrip van Lefebvre, is altijd gevoed met kunsthistorische kennis en is daarmee niet per direct een cultureel kennisoverladen waarnemer. Waar men vaak de verwachting heeft kennis over kunst te moeten bezitten, is het af te vragen of dit eigenlijk wel nodig is.⁶² Op welke manier geeft het waarnemende lichaam in de stedelijke ruimte betekenis aan een conventioneel publiek kunstwerk? Hoe werkt betekenisgeving als men niet altijd kunsthistorische kennis en weet over het kunstwerk bezit? Op basis waarvan wordt er waargenomen en betekenis gegeven aan een kunstobject?

Zebracki veronderstelt dat de educatieve achtergronden van het publiek, benoemd als de cognitieve nabijheid, bepalend zijn in de waardering van het werk.⁶³ Deze achtergronden bepalen jouw interesses en daarmee de waardering van een publiek kunstwerk. Naast de cognitieve nabijheid speelt de gehele individuele kennis die het waarnemende lichaam, het subject, met zich meedraagt een belangrijke rol in de bepaling van wat er wordt waargenomen. Op welke manier deze cognitieve nabijheid en individuele kennis invloed hebben op het waarnemen wordt niet besproken en is daarmee dan ook de vraag. Er is wel onderzoek gedaan

⁶² Bryson, 1990, pp. 96-135.

⁶³ Zebracki, 2012, pp. 159-160.

naar de werking van onze betekenisgeving maar dit alles wordt verondersteld en onderbouwd met kunstwerken uit de museale context. Maar dit is een gesitueerde plek die zoals verondersteld met andere invloeden te maken heeft dan de stedelijke ruimte. Dit betekent onder andere dat er bij publieke kunstwerken geen directe publieksbemiddeling en begeleiding aan wordt geboden. Er is geen audiotour of museumboekje wanneer je *De Spreuwen* van Parra gaat beschouwen.⁶⁴ In musea zijn we door deze bemiddeling vaak geneigd om via woord beeld te beschouwen en een betekenis te geven op basis van herkenning; zien wij ook wat er in de audiotour wordt verteld over het kunstwerk?⁶⁵ Maar in de stedelijke ruimte word je niet verteld wat je moet zien en vind je dus geen antwoorden in woord. Alleen door zelf te kijken worden je vragen over wat je ziet beantwoord.

Tijdens de presentatie van het publieke kunstwerk *The Grand Army Plaza Projection* (1984) van de kunstenaar Krzysztof Wodiczko bleek tekst zoals in het museum ook gemist te worden (afbeelding 7). Er ontstond hierdoor een onderling gesprek tussen het publiek als uitkomst van het waarnemen van dit publieke werk. Het tijdelijke project van Wodiczko vond plaats tijdens de jaarwisseling van het jaar 1984. De kunstenaar belichtte die nacht de triomfboog Soldiers and Sailors Memorial Arch, op het Grand Army Plaza in het New Yorkse stadsdeel Brooklyn, eenmalig met een projectie. *The Grand Army Plaza Projection* (1984) is één van de vele publieke projecties die Wodiczko maakte op monumentale, vaak historische, gebouwen die dienen als toeristische trekpleisters.⁶⁶ De Poolse kunstenaar reflecteert zelf op zijn werk en beschrijft het als volgt: ‘Surprisingly seized by these social and political outbreaks, the old memorial has no choice but to accept its new role and meaning as a revolutionary site’.⁶⁷ Hiermee geeft Wodiczko aan dat het monument werd getransformeerd door een interruptie van niet zomaar beelden. Het waren projecties van maatschappelijk betrokken politieke en sociale statements waardoor het monument een nieuwe definitie kreeg en getransformeerd werd tot een hedendaags geëngageerd bouwwerk.

Van deze *happening* is op dit moment enkel documentatie over die gebruikt moet worden om dit kunstwerk te analyseren. Zo is te lezen in recensies en te zien op foto’s dat het kunstwerk deel uitmaakte van het nieuwjaarsfeest waar tevens muziek en vuurwerk onderdeel van waren.⁶⁸ Aan weersijden van de boog van het monument waren afbeeldingen van twee raketten te zien. Wellicht verontrustend wanneer je onder het genot van knallend vuurwerk en

⁶⁴ *Buitenkunst in Amsterdam-West*, z.d., <https://stadscuratorium.nl/>

⁶⁵ Slager, 2004, pp. 198-199.

⁶⁶ Wodiczko, 1986, pp. 3-22.

⁶⁷ Wodiczko, 1986, p. 4.

⁶⁸ Wodiczko, 1986, pp. 3-22.

de feestvreugde twee raketten op een monumentaal gebouw ziet. Het knallende geluid kan op dat moment een grimmige verbinding aangaan met de beelden van de verwoestende objecten. Deze raketten werden gesierd door symbolen en waren met elkaar verbonden door een ketting. In mijn geval zijn deze symbolen herkenbaar waardoor ik weet dat het gaat om een Amerikaanse raket en, gezien de datum waarop dit kunstwerk zich toonde, een raket uit de Sovjet-Unie. Deze toevoeging van symbolen zorgde vanaf die nieuwjaarsavond in 1984 voor sociale communicatie. Men ging in gesprek met elkaar over de herkenning van de symbolen en de rol van het gebouw in deze context.

Het kunstwerk blijkt uit Wodiczko's eigen woorden een kritische reflectie te zijn op de gesprekken die in 1984 plaatsvonden over een wapenreductie tussen de Verenigde Staten en de Sovjet-Unie.⁶⁹ Maar wat als je dit niet weet en niet aangereikt krijgt, op welke manier kijk je dan? Deze vraag heeft vooral betrekking op het aspect tijd. In 2021 is de verbinding met de maatschappelijke gebeurtenissen tussen de Verenigde Staten en de toenmalige Sovjet-Unie wellicht moeilijker te leggen dan wanneer je er in 1984 voor had gestaan. Ook blijkt plaats een invloed te hebben op de bepaling van de betekenis. Zo is het van belang of de raketten op een monument in de Sovjet-Unie of in de Verenigde Staten te zien waren. De plaats en de tijd van het publieke kunstwerk zijn bepalend voor het perspectief van waaruit het beschouwende publiek bekijkt. Dit is ook te herkennen in het geval van El Anatsui's *Fresh and Fading Memories* (2007) (afbeelding 8). De Ghaneese beeldhouwer maakt zowel kunstwerken voor in het museum als voor buiten het museum. Met voornamelijk klei, hout en textiel maakt hij objecten die teruggrijpen op zijn traditionele achtergrond. In 2007 maakte hij van duizenden aluminium blikjeslipjes uit Nigeria een groot wandtapijt. Het wandkleed werd ontworpen voor de gevel van het Palazzo Fortuny in Venetië; een kunstmuseum dat werd opgericht in 1975.⁷⁰

Vanaf de bovenkant van het tapijt loopt de bleke kleur over in fellere kleuren. De kleuren lijken mee over te lopen met de tinten van de gevel van het gebouw. Onderaan is het tapijt gedrapeerd zodat de deur, waar het anders voor had gehangen, nog toegankelijk is. Ook in dit geval, net zoals bij het werk van Parra, neemt je lichaam actief deel aan de waarneming. Beweging is noodzakelijk om het hele object te kunnen waarnemen. Maar ook hier blijkt plaats een belangrijke rol te spelen. De kunstenaar staat namelijk bekend om de koppeling die hij maakt met zijn traditionele Afrikaanse achtergrond.⁷¹ Wat moeten wij als beschouwers met een kunstwerk gemaakt van materiaal uit Nigeria dat te zien is aan de gevel van een elitair Italiaans

⁶⁹ Wodiczko, 1986, pp. 3-22.

⁷⁰ Honour & Fleming, 2013, pp. 923-924.

⁷¹ Honour & Fleming, 2013, pp. 923-924.

kunstmuseum? Wat moeten wij met dit materiaal, afkomstig uit een ander land, op deze plaats? Ook bij dit werk is de plaats van de afbeelding bepalend voor het perspectief van waaruit het waarnemend publiek bekijkt.

Kunsthistorici gissen naar antwoorden op vragen over de betekenis en plaats van Anatsui's werk. Hugh Honour en John Fleming beschrijven in hun *Algemene Kunstgeschiedenis* waarom Anatsui dit werk zou hebben gemaakt: 'Om aan te geven in welke mate drank het leven van degenen om hem heen, en bijgevolg de verspreiding van zijn eigen werk beïnvloedt, wijst El Anatsui erop dat de aluminium blikjeslipjes die hij gebruikt voor *Fresh and Fading Memories* (2007) allemaal afkomstig zijn uit één dorpje in Nigeria. (...) El Anatsui heeft de term 'nomadische esthetiek' bedacht om de manier te beschrijven waarop zijn weefsels werken'.⁷² Het vreemde in deze beschrijving is dat er enkel als 'nomadisch' wordt gesproken over het feit dat het materiaal betrekking heeft op de mensen uit Nigeria en gemaakt is voor de specifieke locatie in Italië. Ook opvallend is dat er een uitgebreide beschrijving wordt gegeven vanuit het perspectief van de kunstenaar. De kunstenaar zou zijn tapijt als vloeibaar en altijd in beweging presenteren als verbeelding van het nomadisch zijn. Anatsui zou volgens Honour en Fleming een vrijheid bieden in het beschouwen waardoor het waarnemende lichaam in staat is een eigen oordeel te vormen. Er is daarom dan ook geen directe uitleg te lezen of te horen.⁷³

Iedereen kan het werk zien aan de gevel van het museum en iedereen is vrij een eigen oordeel hierover te vormen. Doordat het kunstwerk voor een publiek met een grote diversiteit aan interesses en kennis te zien is op een specifieke plaats, is het af te vragen op welke manier zij een betekenis vormen over bijvoorbeeld dit kunstwerk. Om antwoord te geven op de kernzaak van dit onderzoek, op welke manier de omgeving de waarneming en betekenisgeving van het waarnemende lichaam beïnvloedt, is het dan ook van belang eerst te onderzoeken op welke manier het stedelijke publiek waarneemt en betekenis geeft aan een publiek kunstwerk. Zij hebben niet altijd kunsthistorische kennis en weet over het kunstwerk. Daarbij kunnen antwoorden niet gevonden worden in een aangereikte publieksbemiddeling. Waar worden dan antwoorden over betekenis gevonden? Is het mogelijk te kijken zonder te weten zoals de laatste zin van de tweede strofe van het gedicht aangeeft? En op welke manier werkt ons waarnemen dan? Waardoor wordt men gevoed? En hoe spelen tijd en plaats hier een rol in? Kortom; op welke manier geeft het waarnemende lichaam betekenis aan het publieke kunstwerk in de stedelijke ruimte?

⁷² Honour & Fleming, 2013, pp. 923-924.

⁷³ Honour & Fleming, 2013, pp. 923-924.

2.1

Het figuratieve verlangen van onze waarneming

Hoewel kunsthistorici veronderstellen dat Anatsui zijn publiek wil stimuleren een eigen oordeel te vormen, is het vooral de vraag wat het publiek zelf verlangt wanneer zij kunst beschouwen. Uit het publieksonderzoek van Zebracki kwam naar voren dat het stedelijke publiek bewust verdragend kijkt naar kunst en zich het liefst verhoudt tot conventionele figuratieve kunstwerken. Dit zijn kunstwerken waar zij hun werkelijkheid het beste in herkennen. Het is geen abstracte weergave en het is geen raadsel om te ontleden wat er wordt getoond. Het is juist zeer herkenbaar.⁷⁴ Dat het publiek op zoek is naar een overeenkomende realiteit van herkenbaarheid in een beeld kwam ook naar voren bij het publiek op het Grand Army Plaza in het New Yorkse stadsdeel Brooklyn. Zij zag herkenbare foto's van raketten met daarop, wellicht, herkenbare symbolen. Er blijkt een verlangen te zijn naar publieke kunstwerken die er als de werkelijkheid uitzien. Maar dit is eigenlijk niet mogelijk. Een kunstwerk, dat een weergave is van een eerder product, kan nooit volledig overeenkomen met dat wat gezien wordt als een werkelijkheid.

Zo is het werk van Wodiczko een persoonlijke eigen kritische reflectie op de wapenreductie tussen de Verenigde Staten en Sovjet-Unie.⁷⁵ Inderdaad, hij gebruikt daar een figuratieve projectie voor met herkenbare elementen. Maar dit is een samenstelling van figuratieve beelden die bepaald zijn door de leefwereld en cultuur van de kunstenaar. We herkennen wellicht, met kennis, de symbolen maar deze samenstelling van bommen, symbolen en een ketting is een conceptuele gedachte van de kunstenaar. Gemaakt vanuit zijn eigen Poolse leefwereld. De kunsthistoricus Ernst Gombrich (1909-2001) beaamt dat een kunstwerk ons nooit dé realiteit kan tonen omdat het laat zien hoe de kunstenaar de realiteit benaderd.⁷⁶ Ieder kunstwerk zou volgens Gombrich conceptueel zijn omdat geen enkel kunstwerk gemaakt kan worden met neutrale indrukken. Iedere waarneming, dus ook die van de kunstenaar, berust op een eigen leefwereld en cultuur.⁷⁷

In bijvoorbeeld de woorden van Honour & Fleming is te lezen dat er nog een stap verder wordt gegaan. Binnen de zoektocht naar de herkenbare realiteit is het publiek ook op zoek naar een subliminale boodschap in het kunstwerk. Een verborgen inhoud die de kunstenaar zou hebben verstopt om ons beter te laten kijken; wat wil de kunstenaar ons vertellen en laten zien?

⁷⁴ Zebracki, 2012, p. 159.

⁷⁵ Wodiczko, 1986, pp. 3-22.

⁷⁶ Gombrich, 1988, pp. 5-18.

⁷⁷ Gombrich, 1988, pp. 5-18.

Het verhaal rondom Birger Cärlstrom (1890-1959) is waarschijnlijk een zeer vergaand voorbeeld van dit verlangen vanuit de museale context. Cärlstrom was in de tamelijk eenvoudige beelden van Renoir op zoek naar een grote complexiteit. Hij zag letters, zinnen en patronen in de schilderijen als verborgen narratief van de kunstenaar (afbeelding 9).⁷⁸ Renoir zou boos zijn op Rusland en Oostenrijk wegens hun behandeling van Polen, en ook Frankrijk was geen goed land door hun liberale politiek jegens de immigratie.⁷⁹ Zijn uitwerkingen van deze gedachten zijn vergaand en er worden constatering gedaan die simpelweg niet mogelijk zijn. Cärlstrom heeft het namelijk over slogans betreffende politieke gebeurtenissen die nog niet eens zijn gebeurd in de tijd dat Renoir het werk maakte.⁸⁰

Het is interessant om te lezen maar tevens ook vermoeiend en erg ver gezocht. Vooral de manier waarop Cärlstrom veronderstelt dat het werkelijk de ideeën van Renoir zelf zijn geweest, zijn wringend. Kunsthistoricus James Elkins (1955) ziet geen bewijs dat Renoir dit bewust heeft verstoppt.⁸¹ Ook vindt hij dat deze interpretatie van Cärlstrom ver buiten de consensus ligt.⁸² Hij is ervan overtuigd dat kunstwerken een overeenkomende, alomvattende betekenis dragen. Hij vergelijkt de affiniteit van de betekenis van een kunstwerk dan ook met het oplossen van een legpuzzel.⁸³ Het publiek is vaak op zoek naar een narratief in een kunstwerk. In het geval van bijvoorbeeld het werk van Anatsui wil men een verhaal kunnen lezen en antwoorden vinden in het kunstwerk zelf. Mieke Bal (1946) veronderstelt mede dat men op zoek is naar het vinden van een narratief in een kunstwerk en onderscheidt verschillende soorten narratieve die beschouwers achtten te vinden in een kunstwerk.⁸⁴

Zo zou men een verbinding willen leggen met datgene dat zij al kennen (iconografisch narratief), men gaat op zoek naar een binnenste emotie van de kunstenaar (psychoanalytisch narratief) of ze verbeelden een eigen verhaal (performatief narratief). Maar men zou het meest op zoek gaan naar het biografisch of kunsthistorisch narratief. Deze gaan beiden in op wat de kunstenaar ons wil laten zien; herinneringen die alleen de kunstenaar bezit (biografisch) of het lezen van een gesprek met de kunstenaar (kunsthistorisch).⁸⁵ Het is vaker dat critici benoemen dat beschouwers op zoek zijn naar het verhaal van de kunstenaar. De beschouwing van kunst zou vanuit de beschouwer worden ingevuld met het vaststellen van het waarom en hoe van het

⁷⁸ Elkins, 1999, pp. 5-10.

⁷⁹ Elkins, 1999, pp. 5-10.

⁸⁰ Elkins, 1999, pp. 5-10.

⁸¹ Elkins, 1999, pp. 5-10.

⁸² Elkins, 1999, pp. 5-10.

⁸³ Elkins, 1999, pp. 45-61.

⁸⁴ Bal, 1999, pp. 103-126.

⁸⁵ Bal, 1999, pp. 103-126.

kunstwerk vanuit het perspectief van de kunstenaar.⁸⁶ Waarom heeft hij dit gemaakt? En wat willen Parra, Wodiczko en Anatsui dat wij zien in dit kunstwerk? We zijn geneigd te willen weten wat de kunstenaars ons wil laten zien, in plaats van dat we zelf ervaren en kijken.

Dat we het liefst op deze manier vertragen om kunst waar te nemen, werd door Gombrich beschreven in de inleiding van zijn *Story of Art* in 1988; 'Men ziet soms mensen door een museum lopen met de catalogus in zijn hand. Iedere keer dat ze voor een schilderij stilstaan zoeken ze naarstig het nummer op. Wij zien hen de bladen omslaan en zo gauw als zij een naam gevonden hebben lopen zij door. Zij hadden net zo goed thuis kunnen blijven, want zij hebben nauwelijks naar het schilderij gekeken. Ze hebben alleen de catalogus gecontroleerd'.⁸⁷ Wat betreft dit aspect is *Story of Art* anno 2021 nog steeds geldend en is dit nog steeds het typerende beeld van museumbezoekers. Hoewel we ons lichaam vooral bewegen om door een catalogus te bladeren en de woorden te lezen, zouden we ons lichaam beter kunnen inzetten om door vertraging van zien kijken te maken, ons rondom een kunstwerk te bewegen en ons lichaam als waarnemend instrument in te zetten. Maar om het publiek hiertoe aan te zetten moet de problematische veronderstelling, dat er enkel één overeenkomende oplossing mogelijk is en dat we op zoek moeten gaan naar antwoorden over het denken van de kunstenaar, worden verworpen.

Een kunstobject, in het museum of in de stedelijke ruimte, draagt geen kaartje met zich mee waar opstaat wat men moet zien. Hoewel in een museum de bevestiging van het zien vaak wordt gezocht in de woorden op het tekstbordje naast het kunstwerk, is deze bewoording niet de alomvattende betekenis van het kunstwerk. Een kunstwerk krijgt namelijk betekenis doordat het waargenomen wordt. Betekenis is een proces dat tot stand komt door een wisselwerking tussen object en subject. De kunsthistoricus Norman Bryson (1949) bekritiseert het idee dat een kunstobject een universele betekenis met zich mee draagt. Hij verwerpt de veronderstelling dat iconografie en morfologie de leidraad van kunstbeschouwing zijn.⁸⁸ Deze theorieën gaan er namelijk vanuit dat een beeld ontcijfert moet worden en houden hiermee vast aan een alomvattende, dragende betekenis van het object. Maar betekenis wordt gevormd door waarneming.

Een kunstwerk genereert zijn betekenis door onder andere de context en de tijd en komt tot stand door de verbeeldingskracht en de individuele kennis van de kijker.⁸⁹ De iconografische benadering van Erwin Panofsky leidt ons alleen naar de voorgrond en het vergeet de

⁸⁶ Gombrich, 1988, pp. 5-18.

⁸⁷ Gombrich, 1988, pp. 5-18.

⁸⁸ Bryson, 1990, pp. 96-135.

⁸⁹ Bryson, 1990, pp. 96-135.

achtergrond. Daarbij vergeet deze theorie ook dat het object iets met ons doet.⁹⁰ De ervaring van het waarnemende lichaam wordt buiten beschouwing gelaten terwijl ervaring bepalend is voor de wisselwerking tussen subject en object. Vooral in de stedelijke ruimte, waar lichamelijke beweging een groter onderdeel is van onze kunstwaarneming en waar het nog de vraag is of we wel enkel waarnemen met onze ogen. Daarom zouden we veel vaker de vraag moeten stellen wat een kunstwerk nu voor ons betekent.⁹¹ Hoe suggereert een object? Hoe is het intiem? Hoe communiceert het? De ervaring van het waarnemende lichaam is een belangrijk gegeven om betekenis te geven aan een kunstobject en zou dan ook meer ruimte moeten krijgen.

De Amerikaanse kunsthistoricus Michael Ann Holly (1944) stelt deze vragen vanuit een fenomenologisch perspectief.⁹² Deze filosofische stroming, die eind negentiende en begin twintigste eeuw opkwam, bevraagt de waarneming van de wereld. Fenomenologie gaat niet uit van bepaalde veronderstellingen en is ook niet op zoek naar het vinden van causale verbanden. Het gaat uit van de ervaring van verschijnselen en concludeert hiermee de essentie van de ervaring die door het lichaam beleefd wordt.⁹³ De waarneming, als relatie tussen subject en object, wordt gestuurd door lichamelijke betrokkenheid. Zonder ons lichaam kunnen we niet waarnemen en dat niet alleen in letterlijke zin. Zonder onze ogen kunnen we niet kijken maar zonder lichamelijke aanwezigheid en betrokkenheid kunnen we geen interpretatie vormen. De Franse fenomenologische filosoof Maurice Merleau-Ponty (1908-1961) veronderstelt dat de betekenis die een beschouwer geeft aan het object tot stand komt door die lichamelijke betrokkenheid. Het lichamelijke is dus een belangrijke voorwaarde voor waarneming en ervaring.⁹⁴

‘De bewering dat ik een gezichtsveld heb, zegt dat ik door mijn positie toegang heb tot en opensta voor een systeem van bestaande dingen, van zichtbare dingen, dat deze op grond van een soort primordiaal contract en dankzij een gave van de natuur, zonder enige tussenkomst mijnerzijds, aan mijn blik ter beschikking staan. Het wil dus zeggen dat het zien voorpersoonlijk is.’⁹⁵ Met deze woorden geeft Merleau-Ponty aan dat binnen het lichamelijke waarnemen geen objectiviteit bestaat waardoor het niet mogelijk is onze subjectiviteit opzij te zetten. Onze waarneming wordt altijd bepaald door ons eigen gezichtsveld en daar kunnen we niet los van komen.⁹⁶ Binnen onze beschouwing maakt het dus uit met welke input onze zintuigen

⁹⁰ Holly, 2019, pp. 893-911.

⁹¹ Holly, 2002, pp. 448-457.

⁹² Holly, 2019, pp. 893-911.

⁹³ Crowther, 2009, pp. 13-19.

⁹⁴ Merleau-Ponty, 2009, p. 264-298.

⁹⁵ Merleau-Ponty, 2009, p. 292.

⁹⁶ Merleau-Ponty, 2009, p. 272-291.

waarnemen. Dit maakt het dankbaar om met nieuwe ogen naar een kunstwerk te kijken. Waarom zouden we willen zien wat een tekst ziet? Ons eigen lichaam de ruimte geven in onze waarneming brengt ons op nieuwe plekken en geeft ons nieuwe inzichten.

Gombrich beschrijft dit als een prachtige reis; ‘Het is veel moeilijker, maar ook veel dankbaarder taak met nieuwe ogen een schilderij te bekijken en zich op een ontdekkingsreis te wagen. Men kan immers nooit weten wat men van zo’n reis mee naar huis brengt.’⁹⁷ Het waarnemende lichaam is het instrument dat deze prachtige reis begeleidt. Maar in het geval van onder andere de werken van Wodiczko en Anatsui vraag ik mij af welke innerlijke invloeden van het waarnemende lichaam de zintuigen voeden en daarmee de betekenis van een kunstwerk construeren. Als je de symbolen niet kent of geen kennis hebt over de traditionele achtergrond van de kunstenaar zelf, wat bepaalt dan wat de interpretatie van het kunstwerk is? Wat vult ons gezichtsveld? Als het niet de kennis over een werk is, wat bepaald dan ons kijken? Wat vult onze cognitieve nabijheid en individuele kennis? Simpelweg; wat bepaalt de betekenisgeving van het waarnemende lichaam wanneer hij het werk van Parra, Wodiczko of Anatsui bekijkt?

⁹⁷ Gombrich, 1988, pp. 12-18.

2.2

De vorming van één van de betekenissen

Waar het belangrijk is om te vertragen om van enkel zien kijken te maken, houdt het zoeken naar antwoorden in het werk zelf of een alomvattende betekenis ons tegen om echt te vertragen en de tijd te nemen om te kijken. Wanneer we wel zouden vertragen en op zoek zouden gaan naar een eigen interpretatie zal er beter gekeken worden en zal men veel meer zien en veel meer opvallen.⁹⁸ Wanneer we vertragen nemen we pas echt met nieuwe ogen waar. Er moet dan ook met een frisse geest naar kunst gekeken worden, verondersteld Gombrich. Want als je er echt iets van zou willen begrijpen en leren, dan moet je open staan voor ieder verschijnsel. De geest van de beschouwer moet dan ook niet volgepropt zijn met clichés en grote woorden, want te veel van dit soort kennis zal leiden tot ‘snobisme’.⁹⁹ Echter, het is beter om enige kennis te hebben van de kunstgeschiedenis want anders is er het gevaar dat men niet aangesproken wordt door een kunstwerk en niet vertraagd om echt te kijken.¹⁰⁰ Maar te veel weetjes en feitjes stoppen de vertragen en weerhouden ons van het kijken met nieuwe ogen.

Bryson verwerpt niet alleen het idee dat een kunstwerk geen universele betekenisdrager is, hij verwerpt ook de aanname dat kennis over een kunstwerk altijd nodig is om het object te kunnen bekijken.¹⁰¹ Het niet nodig om kennis over het kunstwerk te bezitten als je naar het kunstwerk kijkt. De betekenis die het waarnemende lichaam aan een kunstwerk geeft, is individueel en subjectief. Deze wordt vormgegeven op basis van onder andere de cognitieve nabijheid, zoals Zebracki dit noemt.¹⁰² De cognitieve nabijheid heeft betrekking op de individuele kennis, ervaringen en educatieve achtergrond van het publiek. Doordat deze achtergronden voor ieder individueel zijn, zal de betekenis van een werk ook voor iedereen verschillen.¹⁰³ Het is de vraag welke componenten de individuele subjectiviteit van het waarnemende lichaam bepalen.

In de inleiding van dit hoofdstuk werd aangegeven dat de elementen tijd en plaats bepalend zijn voor het beschouwend perspectief van het subject. Het publiek dat het kunstwerk van Wodiczko op het Soldiers and Sailors Memorial Arch in 1984 waarnam, droeg dankzij de gebeurtenissen van dat moment andere ervaringen en individuele kennis met zich mee dan het

⁹⁸ Elkins, 1999, pp. 3-11.

⁹⁹ Gombrich, 1988, pp. 12-18.

¹⁰⁰ Gombrich, 1988, pp. 12-18.

¹⁰¹ Bryson, 1990, pp. 96-135.

¹⁰² Zebracki, 2012, p. 159.

¹⁰³ Zebracki, 2012, pp. 77-103.

publiek dat in 2021 dit werk op video of foto bekijkt. En in het geval van Anatsui's werk is de plaats medebepalend voor waarneming doordat er een ander cultureel publiek naar het werk kijkt dan wanneer het in Nigeria tentoon was gesteld. Het materiaal kan een betekenis van een plaats als Nigeria met zich meedragen naar Italië, materiaal is in die zin betekenisdragend, maar wordt vervolgens door waarneming en interpretatie gevormd. Hierbinnen bepaalt plaats het culturele perspectief van het waarnemende lichaam. Tijd en cultuur bepalen dus vooral het perspectief van waaruit waargenomen wordt. Michael Baxandall (1933-2008) bevestigt dat tijd en cultuur naast ervaringen en individuele achtergronden de betekenis van een kunstwerk bepalen.¹⁰⁴ Beschouwing wordt dan ook door Baxandall gezien als een wisselwerking tussen object en subject en hij veronderstelt dat de betekenis van een kunstwerk wordt bepaald door de individuele kennis op basis van aangeboren vaardigheden en vaardigheden op basis van ervaringen, cultuur en tijd; het zogenoemde *period-eye*.

Het subjectieve lichaam van de beschouwer draagt een eigen tijdsbagage met zich mee en kijkt hiermee naar een object uit bijvoorbeeld de geschiedenis.¹⁰⁵ Deze tijdsbagage is gevuld met kennis en ervaring uit een tijd. Zo zijn de Amerikanen op het plein op de hoogte van de situatie tussen de Verenigde Staten en de Sovjet-Unie en beschouwen dit werk met deze kennis. Wanneer dit kunstwerk via documentatie jaren later bekeken wordt, kan het gezien worden met kennis over de gevolgen van die situatie. Alexander Nagel (1964) onderzoekt de relatie tussen tijd en beschouwing en beschrijft dat kunstwerken het vermogen hebben een inbreuk te doen op de chronologie van de tijd. Een object is anachronistisch waardoor het door een subject in een andere tijd een eigen betekenis kan krijgen.¹⁰⁶ Maar een object draagt ook een eigen tijd met zich mee. Het werk van Wodiczko bestaat uit symbolen die binnen een proces betekenis krijgen en meedragen dankzij tijd. De gebeurtenis van de wapenreductie uit 1984 wordt door middel van dit kunstwerk uitgedragen. Hoe en of dit geïnterpreteerd wordt door het subject is de vraag en wordt beïnvloed door onder andere het tijdsperspectief.

Cultuurspecificiteit is binnen betekenisgeving ook van belang. Hoewel Wodiczko met zijn Poolse achtergrond de symbolen met een bepaald tijdsbeeld en cultureel perspectief plaats in New York, zullen de symbolen door de Amerikanen vanuit een standpunt worden geïnterpreteerd die zal verschillen van de Sovjetburgers. Door verschillende kunsthistorici en filosofen wordt er gesproken over de invloed van cultuurspecificiteit op de betekenisgeving van een kunstwerk. Zo verklaart Richard Shiff (1944), aan de hand van het werk van de

¹⁰⁴ Baxandall, 1988, pp. 29-41.

¹⁰⁵ Baxandall, 1988, pp. 29-32.

¹⁰⁶ Wittcox & Demeester, 2018, pp. 84-94.

Amerikaanse kunstenaar Jimmie Durham, dat het cultuurbepalend is welke interpretatie het subject omvat.¹⁰⁷ Durham maakte *Self-Portrait (1986)* waarin hij de stereotypering van groeperingen wilde bekritisseren (afbeelding 10). De kunstenaar, die actief was tijdens de burgerrechtenbewegingen van de Afro-Amerikanen in de jaren zestig en zeventig, wil uitdrukken dat het opleggen van stereotypes alleen gaat om de buitenkant van een groep. Wanneer dit werk beschouwd wordt, krijgt het een andere betekenis wanneer je dit vanuit een ander cultureel perspectief bekijkt en geen kennis hebt over de *Native American*.¹⁰⁸ De culturele achtergrond van het subject bepaald de betekenis van het object.

Naast cultuur en tijd hebben als derde de vaardigheden op basis van ervaringen invloed op de bepaling van het werk.¹⁰⁹ Als we spreken over de ervaringen van de creatieve klasse blijkt uit de publieksonderzoeken van Zebracki dat deze in de stedelijke ruimte zeer divers zijn. Omdat in de stedelijke ruimte een grotere diversiteit aan publiek te vinden is dan in een museum is de diversiteit aan ervaringen ook erg groot. In een museum hebben mensen tevens het overeenkomende doel van het bekijken van kunst en in de stedelijke ruimte is dat niet zo.¹¹⁰ Alleen al de ervaring met kunst is divers binnen de creatieve klasse. Het is een groep die zich bewust is van de creativiteit in de ruimte maar hier niet altijd affiniteit mee heeft.¹¹¹ Omdat men met verschillende interesses en ervaringen samenkomt in de stedelijke ruimte kan er dus gesproken worden over het verschil in ervaringen met kunst. Daarnaast zijn de persoonlijke ervaringen van het subject binnen betekenisgeving het meest dragend.

In één van de artikelen van Zebracki uit hij zich over de resultaten van een eigen publieksonderzoek in de stad Den Bosch waaruit naar voren komt hoe ervaringen bepalend zijn voor betekenisgeving.¹¹² Het publieksonderzoek wordt gedaan voorafgaand aan het Jeroen Bosch-jaar in de stad; 2016.¹¹³ Door middel van een kwantitatief-kwalitatief onderzoek wordt er onderzocht of het zeer ambitieuze kunst- en cultuurbeleid van de gemeente Den Bosch ook doorsijpelt in de openbare kunst van de stad. Hoewel dit onderzoek zich niet focust op conventionele beeldende kunst zijn de constatering uit dit onderzoek rondom standbeelden zeer interessant.¹¹⁴ De creatieve klasse wordt gevraagd bewust het standbeeld van Jeroen Bosch op de Grote Markt in Den Bosch te beschouwen. Er worden 46 mensen uit het publiek gevraagd

¹⁰⁷ Shiff, 1992. pp. 75-79.

¹⁰⁸ Shiff, 1992. pp. 75-79.

¹⁰⁹ Baxandall, 1988, pp. 29-41.

¹¹⁰ Zebracki, 2012, pp. 77-103.

¹¹¹ Nadolny, 2015, pp. 29-34.

¹¹² De Bekker & Zebracki, 2014, pp. 36-39.

¹¹³ De Bekker & Zebracki, 2014, pp. 36-39.

¹¹⁴ De Bekker & Zebracki, 2014, pp. 36-39.

naar wat ze zien in de vorm van een enquête.¹¹⁵ De vraag die vooral gesteld kan worden is; in hoeverre is het van belang om te weten welk persoon er met dit standbeeld wordt geëerd? Ruim 85% wist wie het figuur op de sokkel was.

Uit deze gegevens blijkt dat iemand die bekender is met kunst of het personage Jeroen Bosch meer betekenis kan geven aan het kunstwerk.¹¹⁶ Er wordt door Zebracki gesproken over meer of minder betekenisgeving aan de hand van ervaring met kunst of met de geschiedenis van de stad Den Bosch. Dit is problematisch, want het waardeoordeel van meer of minder heeft geen betrekking op een individuele betekenis. Het gaat dan ook niet over meer of minder betekenis maar om het vinden van een betekenis op basis van eigen bagage, ervaringen met de ruimte van de stad of met kunst. Deze elementen zijn bepalend voor de interpretatie en is daarmee de belangrijkste conclusie van dit onderzoek maar wordt niet benoemd door Zebracki.

Dat objecten worden waargenomen op basis van eigen tijd, cultuur en ervaringen klinkt logisch maar ook enigszins abstract. Interpreteren we dan echt allemaal een aangereikt object op een andere manier? Een tafel is toch een gewoon een tafel? Objecten worden verbonden aan een betekenis door zowel de kunstenaar als door het waarnemende lichaam. Hierdoor ontstaat er een teken; een betekenis dragende vorm. Het staat hierbij niet vast welk referent bij welk teken hoort omdat dit wordt bepaald door een interpretatie. Dit maakt betekenisgeving een proces. Mieke Bal legt in haar publicatie *De homo semioticus en zijn interpretatie van de werkelijkheid* dit proces uit door terug te vallen op het nagelaten werk van de logicus Charles S. Peirce (1839-1914); ‘De tekengebruikers verbinden aan het teken een interpretatie (*interpretant*, in de terminologie van Pierce), die naar hun mening past bij de referent. Die *interpretant* is een nieuw teken, dat zich vormt in de geest van de tekengebruiker. Enzovoort: het proces houdt in principe niet op’.¹¹⁷ Daarmee zijn bijvoorbeeld de symbolen die Wodiczko gebruikt een teken en dragen zij de *interpretant* van de kunstenaar mee maar worden tevens waargenomen door beschouwer, een nieuwe *interpretant*.

Deze peirciaanse semiotiek die Bal beschrijft wordt verduidelijkt met het voorbeeld van een tafel. Denk even terug aan de vraag die in de derde zin van de vorige alinea werd gesteld; ‘een tafel is toch een tafel?’ Welke tafel had jij toen in je hoofd? Bal legt uit dat het woord ‘tafel’ allerm minst abstract leest maar dat eigenlijk wel is; ‘Degene die de zin uitspreekt denkt daarbij aan een bepaald soort meubel, dat hij, afhankelijk van het gebruik dat hij van het meubel wil maken, zich voorstelt als mooi, laag, van staal, met laden, groot, vierkant, rond, van

¹¹⁵ De Bekker & Zebracki, 2014, pp. 38-39.

¹¹⁶ De Bekker & Zebracki, 2014, pp. 36-39.

¹¹⁷ Bal, 1979, pp. 16-18.

eikenhout' legt Bal uit.¹¹⁸ Er is een gegeven waar een interpretatie aan gekoppeld wordt waardoor er een teken in jouw hoofd ontstaat. Deze tafel wordt gevormd door ons tijdsbepalende kennis en culturele achtergrond maar vooral ook door onze ervaringen, gebeurtenissen en interesses die het waarnemende lichaam vormen.

Een kunstobject draagt daarmee een *interpretant* met zich mee die een nieuwe interpretatie vormt doordat waarneming een wisselwerking tussen object en subject is. Er is geen alomvattende betekenis maar een semiotisch ervaring die op basis van individuele kennis betekenis geeft aan het object. Maar naast de innerlijke invloed op het waarnemende lichaam zijn er ook externe invloeden die het waarnemen bepalen. Zo werd er eerder besproken dat plaats het culturele perspectief van het waarnemende lichaam bepaalt, maar deze plaats bepaalt ook de context van de omgeving. Zo heeft de context van het elitaire kunstmuseum invloed op de betekenisgeving van Anatsui's werk omdat het aan deze gevel te zien is. En in het geval van het werk van Wodiczko lijkt het knallende geluid van het vuurwerk tijdens de jaarwisseling in 1984 invloed te hebben gehad op de ervaring van het waarnemende lichaam. Daarnaast is ook de materiële omgeving van invloed op de betekenisgeving.¹¹⁹ De ruimte om het kunstwerk heen is betrokken bij het kunstwerk. Maar op welke manier heeft de stedelijke ruimte invloed op de betekenisgeving? Welke invloed heeft het omgevingsgeluid, het materiaal en de context van de ruimte op de waarneming door het lichaam?

¹¹⁸ Bal, 1979, p. 17.

¹¹⁹ De Bekker & Zebracki, 2014, pp. 36-39.

HOOFDSTUK 3

Het geluid in het huis van het kunstwerk

*Daarbeneden, met jouw hoofd in de blauwe lucht en tussen de gebouwen,
luister je.
Naar de vogels,
een voorbijrijdende auto,
rapmuziek,
een fietser en een scooter.
Terwijl jij mij ziet, kijk je met je oren en ogen.*

Deze laatste strofe schreef ik over de omgevings- en geluidsinvloeden die de Houthaven kende op het moment dat ik het werk waarnam. De geluiden uit de omgeving lieten mij ervaren dat ik niet enkel met mijn ogen naar het appeltje keek. De omgevingsgeluiden waren van invloed op mijn waarneming. Ik kon ze niet wegfilteren, ondanks dat ik dat ook niet had gewild. Maar ook het fysieke materiaal uit de omgeving kon ik niet ontkennen. Het appeltje was niet omgeven door een wit en geruisloos museum maar een stedelijke omgeving waarvan het materiaal, de context en het geluid mijn waarneming beïnvloedden. Waar Zebracki in zijn *Public Artopia* helder kan onderbouwen welke rol buitenkunstwerken spelen binnen een stedelijke ruimte is het de vraag hoe dit andersom werkt. Welke invloed heeft de omgeving op het kunstwerk? Want de omgeving van een werk is bepalend voor de betekenisinterpretatie. Vanwaar zouden kunstenaars van De Stijl en het Bauhaus er anders aan het begin van de twintigste eeuw voor hebben gekozen om hun werken in een witte ruimte te exposeren?¹²⁰

Het idee van deze avantgardistische kunstenaars was dat de afleiding en ruis van de ruimte tot een minimum beperkt moest worden. De witte omgeving van het museum moest als een lijst dienen. Kunsthistoricus en kunstenaar Brian O'Doherty (1928) benoemde deze manier van kunstpresentatie in 1976 als *White Cube*; een term die we nog steeds gebruiken. Maar deze witte kubus is niet altijd de lijst om het kunstwerk. De stedelijke ruimte is eerder volledig gevuld met de ruis en afleiding die in dit concept vermeden moesten worden.¹²¹ Er zullen hier dus rondom publieke kunstwerken altijd omgevingsinvloeden te vinden zijn. *De Spreuwen* van

Met opmerkingen [GA(2)]: Ook kunstenaar

Met opmerkingen [JK3R2]: Is toegevoegd

¹²⁰ *White Cube*, z.d., <https://www.tate.org.uk/>

¹²¹ Carrier, 1987, pp. 610-611.

Para tonen aan dat de blauwe lucht en de bakstenen gevels het decor van het kunstwerk zijn. Het object bevindt zich niet op een plek waar het omringt wordt met kunstwerken en communiceert daardoor met ruimtelijke objecten die niet altijd in kunstverband worden gebracht. Architectuur, de bomen, het bankje om even te pauzeren en de betonnen plantenbakken zijn onderdeel van de kubus waar dit kunstwerk in gepresenteerd wordt.

Er zijn verschillende kunstenaars die bewust een gesprek aangaan met het materiaal in de stedelijke ruimte. Eén van die kunstenaars is Willem De Haan. Hij speelt in het stadscentrum van Gent in België met de architectuur van de stedelijke ruimte; de omgeving van zijn sculptuur. Op het groene grasveld voor het Geeraard de Duivelsteen, een historisch kasteel uit de dertiende eeuw en vandaag de dag een toeristische trekpleister, plaats hij een hedendaags sculptuur (afbeelding 11). Dit sculptuur lijkt verwant aan de verschillende klassieke sculpturen die in de stad te vinden zijn. Gent kent namelijk diverse beelden van helden en personen die geëerd worden door op een voetstuk te worden geplaatst.¹²² Echter, de sculptuur van De Haan mist een groot deel van zijn lichaam. Boven de sokkel, die met zijn witte kleur afkaatst tegen het groene gras, zweeft het hoofd van het klassieke figuur. Zonder lichaam ertussen. Het lichaam en de ledenmaten zijn niet aanwezig in hetzelfde gipsen materiaal als de sokkel en het hoofd. Maar geheel verdwenen zijn zij ook niet. De Haan speelt namelijk met ons verbeeldingsvermogen en de werking van onze ogen en hersenen.

De titel van het kunstwerk, te lezen op de sokkel van de sculptuur, impliceert dat er een deel lijkt te missen; *Just the top of the sculpture* (2019).¹²³ Maar dit werk is niet alleen de bovenkant van de sculptuur. Ondanks dat de delen niet materialistisch in gips aanwezig zijn maken onze hersenen het beeld af. Een belangrijke functie van ons visuele systeem die niet uitgezet kan worden. De gotische stenen van het dertiende-eeuwse kasteel worden de vulling van het lichaam en de ledenmaten waardoor de omgeving dus letterlijk onderdeel van het kunstwerk wordt. Daarmee toont het bij lange na niet alleen de top van de sculptuur en laat De Haan de omgeving toe in zijn kunstwerk. Het gotische kasteel is geen lijst maar de invulling van de open vormen in het kunstwerk. In het geval van het werk van de Britse-Indiase kunstenaar Anish Kapoor is ook te zien dat de omgeving geen lijst is. Kapoor speelt op een andere manier dan De Haan met de invloed van de omgeving op zijn kunstwerken. Dit is te zien aan de enorme kolk van water die hij in 2017 in het Brooklyn Bridge Park creëerde. Hoewel dit werk in 2015 als editie in Galleria Continua San Gimignano in Italië te zien was, werd het in

¹²² *Just The Top Of The Sculpture*, z.d., <https://www.willemdehaan.be/>

¹²³ *Just The Top Of The Sculpture*, z.d., <https://www.willemdehaan.be/>

diverse uitvoeringen naar buiten gebracht; de stedelijke ruimte in.¹²⁴ Voor de versies als publiek kunstwerk deed Kapoor een aantal aanpassingen ten opzichte van het museale object.

De kolkende waterpoel in het museum verschilde van het publieke werk door zijn kleur en geluid. Zo werd in de galerie in Toscane het heldere water verdonkerd met een zwarte kleurstof waardoor het geen helder water meer was waar je je eigen spiegelbeeld in kon terugzien (afbeelding 12). Het kunstwerk trok in de galerie direct de aandacht door niet alleen de donkere onheilspellende kolk. Het geluid eiste allereerst de attentie van de beschouwer op. Een luid brommende motor moest ervoor zorgen dat het water bleef kolken en overstemde het stille podium van de andere kunstwerken in de ruimte. In 2017 onthulde Kapoor een andere versie van dit werk genaamd *Descension* in de stedelijke ruimte. In het Brooklyn Bridge Park in New York werd eenzelfde kolkende poel geplaatst (afbeelding 13). Ditmaal was er geen kleurstof toegevoegd waardoor het water helder was. Je kon de diepte in kijken, iets wat in de galerie niet mogelijk was. Door deze helderheid kon het water tevens een spiegeling van de omgeving vangen waardoor de omgeving letterlijk een invulling van het kunstwerk werd.

Een belangrijk verschil tussen de galerie en de buitenruimte heeft betrekking op het geluid. Het geluid van de brommende motor in de stedelijke ruimte was aanwezig maar werd overtroffen door geluiden van de buitenwereld in plaats van dat het een groot podium kreeg dankzij de stilte van de galerie.¹²⁵ Net zoals wanneer de raketten in het werk van de Poolse kunstenaar Wodiczko bekeken werden met het geluid van knallend vuurwerk, lijkt ook de waarneming van het werk van Kapoor beïnvloed door omgevingsmateriaal en geluid. Een invloed die eveneens in de inleiding werd verondersteld aan de hand van het werk van Karel Appel en K. Schippers op de Arsenaalplaats in Nijmegen. Want kijken we wel echt alleen naar kunst zoals Schippers aangeeft in zijn gedicht, of nemen we ook waar met onze oren? Kijken we met oren en ogen naar publieke kunst?

Kapoor kiest bewust voor de stedelijke ruimte als onderdeel van zijn werk en laat het tevens ook een invulling zijn. De omgeving lijkt in het geval van De Haan en Kapoor niet alleen te dienen als een decor maar is een volledig onderdeel binnen de lijst. Geluid is in het geval van het werk van Parra, Kapoor, De Haan, Wodiczko en Appel onvermijdelijk aanwezig. Maar de vraag is op welke manier deze aspecten invloed hebben op het waarnemende lichaam. Is de omgeving van een kunstwerk wel een decor, of juist niet? En hoe communiceert een kunstwerk met andere niet-kunst objecten? Welke invloed heeft de context van de stedelijke ruimte? En

¹²⁴ Kuredjian, 2020, pp. 26-30.

¹²⁵ Mufson, 2017, <https://www.vice.com/nl/>

vooral; welke invloed heeft het stedelijke omgevingsgeluid op onze waarneming en betekenisgeving?

3.1

Publieke kunst is niet zoals een pispot in een museum

‘We have now reached a point where we see not the art but the space first’ beschreef Brian O’Doherty in 1976 in een serie essays voor het tijdschrift *Artforum*.¹²⁶ Het idee van de witte geruisloze ruimte lijkt een modernistische obsessie te zijn die het object heilig wil maken door zijn omgeving. O’Doherty beschrijft dan ook dat vanaf dat moment de omgeving van het kunstwerk een steeds belangrijker gegeven is geworden waardoor het lezen van kunst problematischer werd. Doordat een kunstwerk in een omgeving wordt geplaatst, die het archetypische beeld van de twintigste eeuw is geworden, wordt het beschouwd als kunst.¹²⁷ Context is hierbinnen bepalend voor de toenadering, draagbaarheid en beschouwing van het object. Bij het werk van Anatsui – dat in hoofdstuk 2 van dit onderzoek uitvoerig is besproken om het betekenis gevende perspectief van de beschouwer – is af te vragen wat de invloed van de context van de gevel van een elitair kunstmuseum is op de betekenisgeving van het werk.

El Anatsui verbindt honderden lipjes samen tot een groot wandtapijt. Het is speciaal gemaakt voor de gevel van het museum in Italië en is voor toeristen en bewoners van de stad te zien. In dit geval heeft de context invloed op het werk. Vanuit een semiotische opvatting kan verondersteld worden dat de betekenisgeving van dit kunstwerk bepaald wordt door de context waar het object en het subject zich in bevinden. Waar men naar een museum gaat om niets anders dan kunst te bekijken, wordt niet ieder object in de stedelijke ruimte verbonden aan het kunst-zijn. De gevel van het elitaire museum is daarmee een dubieuze locatie voor een publiek kunstwerk. Hangt het eigenlijk wel op de goede plek aan de gevel van een museum? Zou kunst zoals Lefebvre verondersteld geen democratisch product moeten zijn? En is dat in het geval van het cultuur dragende materiaal wel het geval? Het is gissen naar antwoorden en er moet gespeculeerd worden over welke betekenis er was gecreëerd wanneer dit wandtapijt in het Nigeriaanse dorpje had gehangen.

Hoewel de gevel van het elitaire kunstmuseum niet valt binnen de eerder gedefinieerde betekenis van een plek, zorgt de context van deze specifieke locatie er wel voor dat het werk ondanks de democratische instelling van de stedelijke ruimte een kunstwerk wordt. Deze context legt dan wel geen regels op maar wel een bepaling die verbonden is aan de betekenisgeving van het waarnemende lichaam. Anatsui’s werk in Italië verbindt zich aan die

¹²⁶ O’Doherty, 1976, p. 24.

¹²⁷ O’Doherty, 1976, pp. 24-30.

kunstcontext die binnen de muren van het museum heerst en laat zien dat het kunstwerk deze ruimte nodig heeft om te kunnen bestaan. Door kunst tentoon te stellen in een museum, een witte kubus met een verzameling kunstwerken, draagt ieder object individueel een kunst-zijn uit. Men gaat namelijk voor niets anders naar een kunstmuseum dan voor het bekijken van kunst.¹²⁸ Hoewel dit in een museum anders werkt dan in de stedelijke ruimte, zal het stedelijke publiek Anatsui's werk door de context van de locatie als kunst beschouwen.

Het was Marcel Duchamp, en eigenlijk Elsa von Freytag-Loringhoven, die als een van de eerste kunstenaars gebruik maakten van de museale kunst-context. Door een pispot in een museale context te plaatsen is het vandaag de dag uitgegroeid tot een sleutelwerk in de canon van de kunstgeschiedenis. Het alledaagse object werd op een kunst-sokkel geplaatst waardoor het een kunstwerk werd en een startschot gaf voor een belangrijk kunstdebat (afbeelding 14).¹²⁹ De kunstenaar in de stedelijke ruimte heeft deze 'luxe' niet. De stedelijke ruimte is geen witte kubus waar het publiek met een gezamenlijk doel komt; het bekijken van niets anders dan kunst. De Amerikaanse kunstenaar en theoreticus Ad Reinhardt (1913-1967) boog zich over de vraag van de ruimte en illustreert de constatering dat de omgeving van een kunstobject een betekenisvol huis is. Dit legt hij uit met een voorbeeld van de verplaatsing van een religieus voorwerp naar het museum.¹³⁰ Als een religieus voorwerp, lees een gouden kelk uit de kerk, verplaatst wordt naar een kunstmuseum verandert de gehele betekenis van het object. Waar de kelk in de kerk een religieus object was, verliest het in het kunstmuseum al zijn religieuze betekenissen aan het feit dat het een kunstwerk wordt behalve de betekenis dat het ooit een religieus voorwerp is geweest.¹³¹

Publieke kunstwerken zijn geen pispotten of gouden kelken die door context als kunstwerken bekeken worden. Dat de context van de ruimte dus bepalend is voor de betekenisgeving van het waarnemende lichaam wordt aangevuld door de invloed van de materiële invulling van de ruimte zelf. Het kunstobject communiceert niet met andere kunstwerken maar met stedelijk materiaal uit de ruimte. In het geval van de werken van Kapoor en De Haan is de ruimte niet alleen een decor in een theaterstuk waar het kunstwerk de protagonist is. De ruimte geeft optische en inhoudelijke invulling aan het kunstwerk. De sculptuur van De Haan laat zien op welke manier de omgeving de invulling van het kunstobject bepaalt. De materiële en structurele bepaling van de gotische stenen van het kasteel vullen het grootste deel van het kunstwerk en de waarneming. In het geval van het werk van Kapoor is het

Met opmerkingen [TE4]: hier? evne het begrip noemen dan concreter je het bovenstaande stuk tekst ook weer.

¹²⁸ Rose, 1991, pp. 120-122, 126-127.

¹²⁹ Honour & Fleming, 2013, p. 800.

¹³⁰ Rose 1991, p. 120.

¹³¹ Rose 1991, pp. 120-122, 126-127.

verschil in materiële invloed tussen de stedelijke ruimte en het kunstmuseum duidelijk te onderzoeken doordat het werk in twee versies op beide locaties te zien is geweest.

Waar *Descension* van Anish Kapoor in de Toscaanse galerie direct zou worden geïnterpreteerd als een kunstwerk heeft het dit oordeel niet direct wanneer het te zien was in het Brooklyn Bridge Park.¹³² In de galerie trekt het werk direct de aandacht door de zwarte kolkende beweging en het brommende geluid van de motor. Hierdoor grijpt het de vertraging van de beschouwers ten opzichte van andere kunstwerken in de ruimte. In het Brooklyn Bridge Park werkt dit anders. Het kunstwerk bevindt zich vlak naast het water van de East River.¹³³ Bewegend water is dus al aanwezig en het geluid van de brommende motor moet samenwerken met geluiden van fietsers, boten, auto's, de typerende sirenes van New York en alles wat er nog meer te horen is in dit stadspark. Daarnaast wordt de waterpoel niet omringt door tevens kunstwerken van Kapoor zelf maar met materiaal van de stad. Een groen park, bankjes, prullenbakken en de Brooklyn Park Bridge zijn de materiële invulling van de stedelijke ruimte.

De Amerikaanse kunsthistoricus George Kubler (1912-1996) benoemt deze verhouding tussen de ruimte en het kunstwerk aan de hand van de rol van architectuur in de stedelijke ruimte. Een architectonisch gebouw communiceert namelijk met andere objecten in de ruimte; de natuur, bomen, planten, lantaarnpalen, prullenbakken, en nog veel meer.¹³⁴ Het object waar een beschouwer zijn focus op legt, krijgt betekenis dankzij de medeobjecten uit de ruimte. Kubler omschrijft deze omgevingsinvloed als het huis dat nodig is om te kunnen bestaan. Zonder dit huis kan het geen betekenis krijgen en is het niet mogelijk het gebouw waar te nemen. Omdat zich binnen dit huis verschillende objecten bevinden, is het de keuze van het publiek waar het zijn focus oplegt.¹³⁵ Het is simpelweg de vraag of je vertraagt om te kijken naar de architectuur, het vormgeven bankje of het publieke kunstwerk.

Door deze materie van de stedelijke ruimte beweegt het waarnemende lichaam anders. In de galerie is het werk van Kapoor te zien in het midden van de zaal. Je kan er vrij omheen lopen en het is mogelijk om in de kolkende poel te vallen. In het park is dit niet het geval. Er leidt een grindpad naar het werk toe dat uitmondt in een meter brede grindcirkel om het waterbad heen. Het nodigt uit om enkel vanaf dit grindpad het werk te bekijken, want stap je daarvan af dan sta je in het gras. Er wordt dus geconstrueerd waar het publiek in het park mag gaan staan om het werk te bekijken. Naast deze bepaling van standpunt is de ronde waterpoel in het park omgeven door een hek. Hierdoor kun je zonder gevaar dichtbij staan. In de galerie

¹³² Mufson, 2017, <https://www.vice.com/nl/>

¹³³ Kuredjian, 2020, pp. 26-30.

¹³⁴ Kubler 1962, p. 97.

¹³⁵ Kubler 1962, p. 97.

ontbreekt deze afgrenzing en moet je het kunstwerk met enige voorzichtigheid benaderen. Wellicht was Kapoor op de hoogte van de uitkomsten van de onderzoeken van Zebracki waarin werd onderzocht hoe het publiek zich verhoudt tot een kunstwerk in de openbare ruimte.¹³⁶

Publieke kunst willen we niet allen bekijken met onze ogen zoals K. Schippers op de rode theekan van Gubbels schrijft. Een kunstwerk in de openbare ruimte trekt namelijk door de openbaarheid van het werk veel meer vandalisme aan. Zoals in een museum de tastbaarheid van werken ontoegankelijk wordt geschat, is het in de openbare ruimte vaak andersom. Men denkt het altijd te kunnen aanraken.¹³⁷ De motorische tast als zintuig van ons waarnemende lichaam krijgt dus in de stedelijke ruimte meer aandacht. Waar we onze handen in het museum gevouwen op onze rug houden, willen we in de stedelijke ruimte onze handen gebruiken om waar te nemen. De plaatsing van een hek en grindpad was in het geval van Kapoor waarschijnlijk bovenal noodzakelijk. Ook bij het werk van De Haan is het werk vanaf een afstand te bekijken; van achter een hek. In dit geval was dit hek er altijd al en is de locatie van het werk uitgekozen achter dit hek. Dit zorgt voor een afstandelijkheid van het klassiek uitziende beeldhouwwerk en zorgt er ook voor dat het overige materiaal meer ruimte krijgt binnen de visuele waarneming van het publieke werk.

Het huis dat het kunstwerk nodig heeft om te bestaan, krijgt door de bepaling van het standpunt meer ruimte in de visuele waarneming. Binnen dit kijken construeert de context van de ruimte mede de betekenis en is al het niet-kunstmateriaal van invloed op de bepaling van het kunstobject. Het werk heeft dit omgevingsmateriaal nodig om te kunnen bestaan en het beïnvloedt het ook. Alle elementen van de omgeving van het kunstwerk bepalen welke keuzes de kunstenaar maakt, hoe het werk er uiteindelijk uit ziet en hebben invloed op de betekenisgeving. De omgevingsruimte is dan ook geen decor van het werk maar het huis waarin het leeft. Maar in dit huis is het niet stil; het kent omgevingsgeluiden. Dit is in de stedelijke ruimte een belangrijk element. De vraag is of geluid invloed uitoefent op het waarnemende lichaam en op welke manier geluid invloed heeft op onze waarneming en betekenisgeving. En daarmee vooral; kijken we wel echt alleen naar publieke kunst of gebruiken we onze oren in samenwerking met onze ogen?

¹³⁶ Zebracki, 2012, pp. 151-163.

¹³⁷ Zebracki, 2012, pp. 151-163.

3.2

Geluid als onderdeel van onze kunstwaarneming

Geluid is in de stedelijke ruimte een niet te sturen omgevingsinvloed. De avant-garde kunstenaars uit het interbellum zouden zeggen dat we altijd last hebben van het geluid in de buitenlucht, en proberen deze invloed in de *White Cube* stilte op te leggen. Maar is dit stedelijke geluid wel per direct een nadeel binnen de waarneming van een kunstwerk? In hoofdstuk 1.2 werd al onderbouwd met de woorden van socioloog Kirsten Simonson dat kunstwerken in de stedelijke ruimte een stimulator voor onze ogen zijn.¹³⁸ Maar de vraag is of we die kunstwerken wel alleen met onze ogen waarnemen. De geluiden in de stedelijke ruimte zijn niet weg te nemen of te onderdrukken zoals in kunstinstellingen wel mogelijk is. Gubbels' theekan moet het doen met het drukke geluid van de stad en Kapoors werk wordt, mede dankzij de materiële invulling en context van de stedelijke omgeving, in de galerie anders ervaren dan in het park. Bereikt de kunstervaring ons dan niet alleen via onze ogen maar ook via de oren van ons waarnemend lichaam?

Waar eerder al werd benoemd dat onze ogen anders bewegen in de stedelijke ruimte en ook onze tast geprikkeld wordt, blijkt luisteren ook een onderdeel van onze kunstwaarneming te zijn. We nemen niet alleen waar door te kijken maar nemen ook waar door te luisteren. Luisteren als onderdeel van kunstwaarneming en de invloed van geluid op de waarneming van een kunstwerk blijkt een ondergeschoven kindje te zijn; er is weinig over geschreven en onderzocht. Laat staan dat dit in toepassing op publieke kunst wordt besproken. Er moet naar de filmfilosofie en hedendaagse kunstwerken in musea worden gekeken om te begrijpen welke invloed dit element heeft op onze waarneming van publieke kunstwerken. Een aantal van die kunstwerken zijn van de Schotse kunstenaar Susan Philipsz (1965). Waar zij oorspronkelijk ruimtelijke beelden maakte is zij nu vooral een pionier binnen de geluidsinstallaties (afbeelding 15).¹³⁹ In interviews en enkele publicaties spreekt Philipsz zich uit over de rol van geluid. Geluid reist, beweegt en weerkaatst op manieren die onze waarneming kunnen vergroten.

Met dit idee brengt Philipsz geluid van buiten de musea naar binnen en brengt daarmee de ruis terug in de witte kubus. Ze maakt zowel kunstwerken voor binnen als buiten. Waar zij in het museum vooral rekening moet houden met de gewenste stilte van de kunstinstellingen

¹³⁸ Simonsen, 2005, pp. 1-14.

¹³⁹ Philipsz, 2019, p. 283.

zijn het in de openbare ruimte vooral de omgevingsgeluiden waar zij niet door overstemd moet worden.¹⁴⁰ Geluid wordt in musea dan ook vaak tijdelijk tentoongesteld of in een speciale geluiddichte doos omdat kunstinstanties nog altijd de dringende behoefte van stilte en rust hebben. Het geluid van het ene kunstwerk zou namelijk de ervaring van een ander kunstwerk kunnen verstoren. Maar Philipsz veronderstelt dat de karakteristieke kenmerken van geluid niet onderdrukt moeten worden maar bewust meer ruimte moeten krijgen in onze waarneming.¹⁴¹ Oorspronkelijk zocht Philipsz het geluid op in de incidentele ruimtes van de openbaarheid; doorgangsruimtes met een passerend publiek. Ze wilde nieuwe geluiden samenvoegen met omgevingsgeluiden van de stad. Deze manier van werken maakte haar bewust van de specifieke kenmerken; omgevingsgeluiden zijn uniek voor iedere locatie.¹⁴² Dit maakte haar tevens geïnteresseerd in het gebruik van de ruimte ten opzichte van een kunstwerk.¹⁴³

In een interview met Annie Fletcher voor *Circa Art Magazine* wordt Philipsz gevraagd of Lefebvre's manier van denken bruikbaar is geweest voor haar eigen werk. Volgens Philipsz is ruimte geen achtergrond die de kunstenaar gaat opvullen met materiaal en acties. De ruimte is de omgeving die het kunstwerk nodig heeft om te bestaan; 'Its not just a physical or mental thing; it's constantly fluctuating between them or combining them at the same time'.¹⁴⁴ Als beweging tussen het fysieke en mentale wil Philipsz door te werken met geluid een herinnering creëren.¹⁴⁵ Ze veronderstelt dat geluid hierbij een zeer belangrijk element is voor onze waarneming omdat het ons doet herinneren aan eigen ervaringen. Ook cultuurhistoricus Martine Huvenne is het hiermee eens. Zij doet onderzoek naar de rol van geluid binnen films vanuit fenomenologisch oogpunt. Films zouden namelijk door de combinatie van beeld en geluid een totaal ervaring geven.¹⁴⁶

De toevoeging van geluid aan beeld zou de ervaring van beleefde ervaringen evoceren. Dankzij de ervaring van geluid, dit kan muziek of enkele tonen zijn, worden innerlijke gedachten 'verklankt'. Hiermee doelt Huvenne op het fenomenologische idee dat de ervaring van geluid hierbinnen een innerlijke beweging is die eigen belevingen en gedachten oproept.¹⁴⁷ Dit idee sluit aan bij het gedachtegoed van de eerder besproken Franse fenomenologische filosoof Maurice Merleau-Ponty. Hij veronderstelt dat het lichaam een belangrijk instrument is binnen waarneming. Doordat de ervaring van geluid tactiele, visuele en motorische zintuigen

¹⁴⁰ Philipsz, 2019, pp. 283-290.

¹⁴¹ Philipsz, 2019, pp. 283-290.

¹⁴² Philipsz, 2019, pp. 283-290.

¹⁴³ Philipsz & Fletcher, 1999, p. 44.

¹⁴⁴ Philipsz & Fletcher, 1999, pp. 44-45.

¹⁴⁵ Philipsz & Fletcher, 1999, p. 44.

¹⁴⁶ Huvenne, 2012, pp. 41-52.

¹⁴⁷ Huvenne, 2012, pp. 55-101.

aanspreekt, resoneert het lichaam met de energetische bewegingen van het geluid. Het publiek stemt zijn lichaam af op wat hij hoort en beweegt hierin mee.¹⁴⁸

Omgevingsgeluiden zorgen er dus voor dat alle zintuigen worden geprikkeld terwijl het publiek een kunstwerk beschouwt.¹⁴⁹ Het kunstobject wordt daarmee waargenomen via oren en ogen, en stimuleert vervolgens het hele lichaam deel te nemen om betekenis te geven aan het object. Beweging heeft een groter aandeel in de stedelijke waarneming dan in het museum omdat het lichaam zich moet bewegen om het publieke werk te kunnen waarnemen. Maar door de invloed van geluid wordt het lichaam na de vertraging in beweging gebracht en worden ook tactiele zintuigen geprikkeld. In de stedelijke ruimte zullen dit vooral geluiden zijn van andere gebruikers van de ruimte; scooters, auto's, muziek die toevallig gedraaid wordt of geluiden die veroorzaakt worden door het weer.

De stedelijke omgeving zal altijd gevuld zijn met geluid. Zelfs als je denkt dat er niks is, is de stilte te horen. Tjirpende vogels of, wanneer je bijvoorbeeld in de nacht een publiek kunstwerk treft, de ruisende wind. Stedelijke geluiden zullen elk moment anders zijn.¹⁵⁰ Het toeval van het geluid speelt een belangrijke rol in de ervaring van een publiek kunstwerk. Deze ervaring wordt hiermee totaal gemaakt. De altijd aanwezige, unieke omgevingsgeluiden wakkeren naast beweging ook gedachten aan waardoor de ervaring van een kunstwerk individueel wordt.¹⁵¹ Vanuit het idee dat betekenis wordt gegeven door eigen ervaringen, en dat daar geen directe kennis over het kunstwerk voor nodig is, is de aanwezigheid van geluid in de stedelijke ruimte een gouden aspect. De omgevingsgeluiden die karakteristiek zijn voor het New Yorkse stadspark zal de beschouwer bewust maken van eigen herinneringen en deze beleving oproepen.

¹⁴⁸ Huvenne, 2012, pp. 243-270.

¹⁴⁹ Huvenne, 2012, pp. 243-270.

¹⁵⁰ Huvenne, 2012, pp. 243-270.

¹⁵¹ Huvenne, 2012, pp. 243-270.

Conclusie

Aan de hand van het appeltje van Parra, het sleutelwerk in dit onderzoek, en de publieke kunstwerken van beeldend kunstenaars Wodiczko, Anatsui, Gubbels, De Haan en Kapoor wordt er gepoogd antwoord te geven op de volgende vragen; op welke manier beïnvloedt de omgeving de waarneming van het publiek kunstwerk door het lichaam? En op welke manier beïnvloedt de omgeving hiermee de betekenisgeving aan dat publiek kunstwerk? Het geschetste lichaam hebben wij nodig om te kunnen waarnemen. Zonder ons lichaam kunnen we niet waarnemen. We hebben onze ogen nodig om te kunnen kijken, onze cognitie nodig om te kunnen beschouwen en onze lichamelijke aanwezigheid en betrokkenheid nodig om een interpretatie te kunnen vormen.¹⁵² Binnen dit onderzoek naar de invloed op het waarnemend instrument worden er een aantal zaken van belang gesteld. Zo gaat het om een publiek dat bewust vertraagd om het object te gaan bekijken. Zij zijn zich bewust van de kunstwerken in de ruimte maar verschillen wat betreft kennis over en affiniteit met kunst. Het gaat hierbij om conventionele kunstwerken binnen een stedelijke omgeving. Dit type kunstwerken trekt de meeste aandacht van het waarnemende publiek en binnen de stedelijke ruimte is het mogelijk te vertragen en van enkel zien kijken te maken.

Het is van belang te concluderen op welke manier de waarneming van en betekenisgeving aan een publiek kunstwerk werkt. Hoewel het publiek veelal het verlangen heeft een figuratieve herkenbaarheid te ontdekken en daarbinnen op zoek te gaan naar een alomvattende betekenis, beperkt dit laatste het publiek om echt te vertragen. Het publiek heeft het verlangen om bevredigd te worden in hun kijken door het oplossen van een alomvattende betekenispuzzel. Echter, deze oplossing bestaat niet. Een kunstwerk draagt geen bewijs met zich mee waar een alomvattende betekenis op geschreven staat maar krijgt betekenis door waargenomen te worden. Kunstbeschouwing gaat niet over het vinden van een biografisch narratief van de kunstenaar maar gaat over het geven van betekenis aan het kunstwerk op basis van een wisselwerking tussen subject en object. Het waarnemende lichaam wordt hierbij als instrument gebruikt en verbindt individuele aangeboren ervaringen en ervaringen op basis van cultuur en tijd aan het object. Een object draagt dus geen alomvattende betekenis met zich mee maar krijgt betekenis door het proces van betekenisgeving.

Men kan nooit onbevooroordeeld en objectief waarnemen waardoor er altijd op basis van eigen cultuur, educatieve achtergrond en ervaringen betekenis wordt gegeven aan een werk.

¹⁵² Crowther, 2009, pp. 13-19.

Tijd is hierbinnen bepalend als perspectief van waaruit een object waargenomen wordt. Zo bepalen tijdsbeelden, maatschappelijke relevanties en kennis over de geschiedenis hoe er naar een object wordt gekeken. De hedendaagse beeldenstorm in 2020, waarbij standbeelden van ‘foute helden’ werden vernield, is hier een goed toonbeeld van. Anno 2020 is het perspectief op het slavernijverleden veranderd en zorgt dit ervoor dat objecten een andere betekenis krijgen. Dit gaat niet alleen over een tijdsperspectief maar ook over de culturele achtergrond van het subject. Zo werd bevraagd of het werk van Anatsui een andere betekenis zou hebben gekregen in Nigeria dan het nu in Italië heeft gekregen. De lipjes dragen een betekenis uit maar zullen in Italië anders worden geïnterpreteerd dan in Nigeria. De betekenisgeving van het subject is dus tijdsbepalend en cultuurspecifiek.

In dat opzicht heeft dichter K. Schippers gelijk met zijn woorden op de rode theekan van Klaas Gubbels aan een muur van de Arsenaalplaats te Nijmegen; ‘Als je goed om je heen kijkt, zie je dat alles gekleurd is’. Alles wat je om je heen ziet is ooit gemaakt door een bevooroordeelde maker en dit alles wordt bekeken met jouw bevooroordeelde ogen. Alles is gekleurd in zijn aanzien omdat we interpreteren. Het is dan ook veel dankbaarder om te durven kijken met nieuwe ogen in plaats van het willen oplossen van een alomvattende puzzel en enkel te willen weten wat de kunstenaar wil dat we zien. Als je echt iets zou willen leren, dan moet je open staan voor ieder verschijnsel. Hierbinnen is het een valkuil weetjes en clichés over kunst te willen hebben. Te veel oppervlakkig kennis over de kunstgeschiedenis kan namelijk leiden tot snobisme. Men gaat in dure woorden praten over de schoonheid die de kunstenaar heeft willen toevoegen, ondanks dat de kunstenaar deze term zelf zelden gebruikt.¹⁵³ De basis van betekenisgeving is te vinden in de educatieve achtergrond en individuele kennis, ervaringen en interesses van het waarnemende lichaam.

Maar naast deze innerlijke invloeden op het waarnemende lichaam zijn er ook invloeden vanuit de omgeving. De stedelijke ruimte is het huis dat het kunstwerk nodig heeft om te kunnen bestaan en is geen museum waarin bijna alleen kunstwerken te beschouwen zijn. Dat de context van de ruimte anders is, komt naar voren in het werk van Anatsui. Door de verplaatsing van het betekenis dragende materiaal komt het materiaal in een andere context terecht; aan de gevel van een elitair kunstmuseum. Nog altijd in de stedelijke ruimte maar nu nauw verbonden met de context van het kunstmuseum; het straalt de definitie kunst uit waardoor het als kunstwerk wordt beschouwd. Op deze manier wordt het waarnemende lichaam beïnvloed in zijn betekenisgeving. Maar niet alle kunstwerken in de stedelijke ruimte hangen aan de gevel van

¹⁵³ Gombrich, 1988, pp. 12-18.

een kunstmuseum en dragen daarmee een kunst-zijn met zich mee. De overige publieke werken in dit onderzoek zijn te zien zonder deze kunstbepaling en te midden van stedelijk materiaal. Naast context is ook dit materiaal onderdeel van de waarneming van het kunstobject.

Alle objecten in de stedelijke ruimte zijn onderdeel van het huis dat het kunstwerk nodig heeft om te kunnen bestaan. Dit materiaal wordt letterlijk onderdeel van het object zoals binnen de romp en ledenmaten van De Haan's sculptuur of in de reflectie van het water dat Kapoor in New York liet kolken. Maar ook wanneer de kunstenaar niet zo letterlijk de materiële omgeving betreft in zijn kunstwerk communiceert het kunstobject hiermee. Zonder dit materiaal als huis kan het object geen betekenis krijgen. In tegenstelling tot een museum heeft het kunstobject dus geen verbinding met andere kunstobjecten maar met materiaal als architectuur, natuur en gebruiksvoorwerpen. Daarbij is het huis van het kunstwerk in de stedelijke ruimte geen witte kubus zoals veel kunstwerken zich vandaag de dag in musea omringen. Het kunstobject communiceert met al het materiaal in de ruimte en is daarmee geen protagonist binnen het decor van de stedelijke ruimte maar heeft de ruimte nodig om te kunnen bestaan. Vandaar dat deze ruimte eerder te benoemen is als het huis waar het object in leeft in plaats van het decor.

Maar naast deze invloed bepaalt de materiële invulling van de stedelijke ruimte ook de beweging van het waarnemende lichaam. Publieke kunstwerken stimuleren onze tast omdat de objecten vaak toegankelijk zijn om aan te raken.¹⁵⁴ Kapoor en De Haan blokkeren deze zintuigelijke betrokkenheid. Zij plaatsen beiden hun kunstwerk achter een hek omdat aanraken, net zoals de verwachting in een museum, niet hoort en in Kapoors geval gevaarlijk kan zijn. De materiële invulling van de ruimte bepaalt hierdoor de beweging en het standpunt van het waarnemende lichaam rondom het kunstwerk. De, wellicht cliché, gevouwen handen op de rechte rug van de museumbezoeker zijn dan ook niet volledig van toepassing in de stedelijke ruimte. In de stedelijke ruimte gaat het om een lichamelijke verbinding met de omgeving en alle objecten die daarbinnen te vinden zijn. Je moet omhoogkijken, naar beneden kijken, en zelfs bewust worden van het feit dat andere zintuigen worden gestimuleerd in de buitenlucht.

Naast de niet-witte materiële invulling is er ook omgevingsgeluid in de stedelijke ruimte die een dominante invloed heeft op het waarnemende lichaam. Omgevingsgeluid zorgt ervoor dat de waarneming niet alleen gaat over een gesprek tussen subject en object via de ogen, maar ook via de oren. Het publiek dat een publiek kunstwerk ziet en vertraagt om het te bekijken, neemt niet alleen visueel waar maar ook auditief. Zoals de laatste zin van het gedicht over het appeltje van Parra aangeeft; 'Terwijl jij mij ziet, kijk je met je oren en ogen'. Geluid zorgt

¹⁵⁴ Zebracki, 2012, pp. 151-163.

ervoor dat het lichaam gaat resoneren op de klanken van de geluiden. Denk maar eens aan hoe je lichaam meebeweegt wanneer er muziek wordt gedraaid. In combinatie met beeld wordt het lichaam aangezet tot beweging, zowel klein als groot, en spreekt hiermee tactiele, visuele en motorische zintuigen aan.¹⁵⁵

Dankzij deze ervaring worden er belevingen en gedachten opgeroepen en gekoppeld aan het beeld. Luisteren als onderdeel van kunstwaarneming bevordert daarmee de individuele betekenisgeving van het subject. Het stimuleert het waarnemen op basis van eigen ervaringen en gedachten, en onderdrukt het verlangen naar alomvattend waarnemen. In het geval van de waarneming van de werken in de stedelijke ruimte is het dus niet passend om te spreken over kijken of enkel en alleen waarnemen via de ogen. Er moet gesproken worden van een audiovisuele waarneming; zowel visueel als auditief. De invloed van geluid is zoals in een museum niet weg gefilterd en doet geen beroep op de stilte. Het unieke omgevingsgeluid zorgt er in samenwerking met het beeld voor dat alle zintuigen geprikkeld worden en kunstbeschouwing in de stedelijke ruimte gaat over een totale audiovisuele waarneming; je kijkt met je oren en ogen.

Al met al heeft de omgeving invloed op de ervaring van en betekenisgeving aan de waarneming in de stedelijke ruimte. Dit komt niet doordat het kunstobject wordt gecentreerd door rust en omgeven door kunst maar doordat het stedelijke materiaal wordt betrokken in het gezichtsveld en bij de interpretatie van het object waarvoor vertraagd is. Daardoor is het niet een kunstwerk op een witte sokkel waar je je aandacht op vestigt, maar een geheel huis van materiaal waarbinnen een kunstwerk te zien is. Het gehele stedelijke huis wordt waargenomen in plaats van enkel het kunstwerk. De omgeving is tevens bepalend voor de manier waarop je lichaam zich rondom het kunstwerk beweegt. Het stedelijke materiaal stuurt jouw beweging. Daarbij heeft waarneming van het publieke kunstwerk niet alleen betrekking op de ogen en de werking van de hersenen. Het heeft betrekking op alle zintuigen van het menselijk lichaam. De beweging van het lichaam is al groter bij publieke kunst omdat deze wordt gedwongen actief te bewegen om het object te kunnen waarnemen. Maar de altijd aanwezig omgevingsgeluiden laten daarbij ons lichaam resoneren en verbinden gedachten aan beeld. We zouden ons daarom bewuster moeten worden van het geluid dat ons waarnemende lichaam opneemt. Hiermee heeft het gedicht van Schippers eigenlijk een extra aanvulling nodig, want alleen kijken is dus niet van toepassing wanneer de theekan aan de muur van de Arsenaalplaats wordt waargenomen; als je goed om je heen kijkt *en luistert*, ervaar je dat alles gekleurd is.

¹⁵⁵ Huvenne, 2012, pp. 243-270.

Deze conclusie, dat beschouwing in de stedelijke ruimte betrekking heeft op een audiovisuele waarneming, maakt het interessant om verder te onderzoeken hoe deze manier van waarnemen bevorderd kan worden. In deze pandemietijd treden scholen en organisaties naar buiten en stimuleren zij leerlingen en hun publiek om publieke kunst te beschouwen. Maar hoe kunnen we dit publiek leren waarnemen met ogen en oren? In de inleiding van dit onderzoek werden al diverse initiatieven besproken. Maar hierbij moet men zich realiseren dat waarneming anders werkt ten opzichte van het museum. De omgeving heeft dermate een grote invloed op de beweging en betekenisgeving van het waarnemende lichaam, groter dan in het museum. Kunstbeschouwing zoals in het museum is dan ook niet volledig van toepassing op publieke kunst. Wim Pijbes, Ellis Kat en de diverse andere instanties die hun publiek afgelopen jaar naar buiten stuurden, moeten meenemen dat publieke kunst door middel van oog en oor een wisselwerking aangaat met het subject. En scholen die hun leerlingen met beschouwingsmodellen uit het museum de stedelijke ruimte in sturen, moeten zich beseffen dat geluid een groot aandeel heeft in de verhalen waarmee leerlingen weer terug het lokaal in komen. Onderzoek naar de stimulering van audiovisuele waarneming en de bemiddeling in deze beschouwing is dus een aannemelijke vervolgstap. Vooral nu we in deze pandemietijd bewust zijn gemaakt en geworden van het feit dat buitenkunst zich gewoon op de stoep voor ons huis bevindt.

*Met mijn hoofd in de blauwe lucht en witte wolken,
wiebelen mijn rode benen over de rand van het bakstenen gebouw.
Vanaf hier zie ik je lopen,
ik zie je stilstaan, gaan zitten,
zie je jouw hoofd omhoog richten.
Jij ziet mij,
nu kunnen we naar elkaar kijken.*

*Daarbeneden, met jouw hoofd in de blauwe lucht en tussen de gebouwen,
ben je vertraagd om mij te bekijken.
Je weet hoe ik eruitziet,
maar meer niet.
Alleen met wat je zelf ervaart en meemaakt,
bekijk je zonder te weten.*

*Daarbeneden, met jouw hoofd in de blauwe lucht en tussen de gebouwen,
luister je.
Naar de vogels,
een voorbijrijdende auto,
rapmuziek,
een fietser en een scooter.
Terwijl jij mij ziet, kijk je met je oren en ogen.*



Bibliografie

Met opmerkingen [JK5]: Nog twee bronnen toevoegen.

Met opmerkingen [JK6R5]: Check!

8 april: *Masterclass Buitenkunst*. (z.d.). Geraadpleegd op 5 april 2021, van <https://stadscuratorium.nl/8-april-masterclass-buitenkunst/>

A Field Guide to Radical Post-Modernism. (2011). *Architectural Design*, 81(5), 46–61. <https://doi.org/10.1002/ad.1294>

Aarsen, A. (2021, 1 maart). *Gesprek met het landschap*. Geraadpleegd op 2 maart 2021, van https://www.dearchitect.nl/architectuur/artikel/2021/03/gesprek-met-het-landschaplandschapsobservatorium-kapkar-to-rxd-in-sint-oedenrode-door-frank-havermans-101260722?_ga=2.179707300.1074153283.1615192496-1704259476.1615192496#.YED20Unq5L8.linkedin

Bal, M. (1999). Louise Bourgeois' Spider as Theoretical Object. *Oxford Art Journal*, 103–126. Geraadpleegd van <http://www.jstor.org/stable/1360637>

Bal, M. (1979). De homo semioticus en zijn interpretatie van de werkelijkheid. *Hollands Maandblad*, 15–22. Geraadpleegd van https://www.dbnl.org/tekst/_hol006197901_01/_hol006197901_01_0002.php

Baxandall, M. (1988). *Painting and experience in fifteenth century Italy: A primer in the social history of pictorial style*. Oxford, Verenigd Koninkrijk: Oxford University Press.

Bryson, N. (1990). Abundance. In *Looking at the Overlooked: Four Essays on Still Life Painting* (pp. 96–135). Cambridge, Verenigde Staten: Harvard University Press.

Buitenkunst in Amsterdam-West. (z.d.). Geraadpleegd op 2 maart 2021, van <https://stadscuratorium.nl/buitenkunst-in-amsterdam-west/>

Carrier, D. (1987). Reviewed Work: Inside the White Cube. The Ideology of the Gallery Space by Brian O'Doherty. *The Burlington Magazine*, 129(1014), 610–611. Geraadpleegd van <https://www.jstor.org/stable/883081>

- Corona en de regels voor culturele instellingen*. (z.d.). Geraadpleegd op 24 april 2021, van <https://www.rijksoverheid.nl/onderwerpen/coronavirus-covid-19/cultuur-uitgaan-en-sport/regels-voor-culturele-instellingen>
- Crowther, P. (2009). *Phenomenology of the visual arts*. Stanford, California: Stanford University Press.
- De Bekker, D., & Zebracki, M. (2014). Het publiek over openbare stadskunst. *AGORA Magazine*, 36–39. <https://doi.org/10.21825/agora.v30i2.2527>
- De Certeau, M. (1973). Lieux de transit. *Esprit*, 421(2), 607–625. Geraadpleegd van <https://www.jstor.org/stable/24262412>
- De Certeau, M. (1984). *The Practice of Everyday Life*. University of California Press: Berkeley
- Den Hartog Jager, H. (2019). *Vrijheid*. Amsterdam, Nederland: Uitgeverij Athenaeum.
- Doezema, M. & Hargrove, J. (1997). *The Public Monument and Its Audience*. Cleveland, Verenigde Staten: Cleveland Museum of Art.
- Ekker, J. P. (2020, 13 juli). *De spreuwen op de kop van het Wiborgeiland*. Geraadpleegd op 17 maart 2020, van <https://www.parool.nl/kunst-media/de-spreuwen-op-de-kop-van-het-wiborgeiland~b297d6f9/>
- Elkins, J. (1999). *Why are our pictures puzzles?* London, Verenigd Koninkrijk: Routledge.
- Gabon, A. (2008). Michel de Certeau: Analysing Culture by Ben Highmore. *SubStance*, 37(115), 164–174. Geraadpleegd van <https://www.jstor.org/stable/25195163>
- Gadamer, H. G. (2001). Esthetica en hermeneutiek. *Feit & fictie*, 2, 112–119. Geraadpleegd van <https://www.phil.uu.nl/~rob/output/GerwenGadamerAH.pdf>

- Gombrich, E. H. (1988). *Eeuwige Schoonheid*. Houten, Nederland: De Haan.
- Habermas, J. (2012) The Guardian. Geraadpleegd op 3 maart 2021 via <http://www.guardian.co.uk/profile/j-rgen-habermas>
- Hall, T. (2003) Opening up Public Art's Spaces: Art, Regeneration and Audience, in: Miles, M. *Cultures and Settlements: Advances in Art and Urban Futures*. Intellect Press: Bristol
- Hall, T. en Robertson, I. (2001) Public Art and Urban Regeneration: Advocacy, Claims and Critical Debates. *Landscape Research*, Vol. 26 (no. 1), pp. 5-26
- Holly, M. A. (2002). Reciprocity and Reception Theory. *A Companion to Art Theory*, 448–457.
- Holly, M. A. (2019). Back of the Painted Beyond. *Art History*, 42(5), 892–913. <https://doi.org/10.1111/1467-8365.12481>
- Honour, H., & Fleming, J. (2013). *Algemene kunstgeschiedenis*. Amsterdam, Nederland: Meulenhoff.
- Huvenne, M. (2012). *Het geluid als een innerlijke beweging in de overdracht van een ervaring in de film: een fenomenologische benadering*. Amsterdam, Nederland: Vossiuspers Uva.
- Just The Top Of The Sculpture (2019)*. (z.d.). Geraadpleegd op 5 februari 2021, van <https://www.willemdchaan.be/just-the-top-of-the-sculpture.html>
- Kubler, G. (1962). *The Shape of Time*. Londen, VK: Yale University Press.
- Kuredjian, Z. Z. (2020). *A Between* (Thesis). Geraadpleegd van https://escholarship.org/content/qt9qx2h27n/qt9qx2h27n_noSplash_5bdf08da9198ec1501b1a10cd9a7ba1c.pdf

- Lefebvre, H. (1991). *Production of space*. Oxford, Verenigd Koninkrijk: Blackwell.
- McNay, L. (1996). Michel de Certeau and the ambivalent everyday. *Social Semiotic*, 6(1), 61–81. <https://doi.org/10.1080/10350339609384464>
- Merleau-Ponty, M. (2009). *Fenomenologie van de waarneming*. Amsterdam, Nederland: Boom.
- Mervaud, C. (1979). Les débuts de la “Correspondance littéraire” en Prusse: une copie inconnue (1er juin 1753–1er mai 1754). *Revue d'Histoire littéraire de la France*, 79(1), 14–25. Geraadpleegd van <https://www.jstor.org/stable/40526238>
- Monoliet duikt uit het niets op in Friesland*. (20–12-07). Geraadpleegd op 16 april 2021, van <https://panorama.nl/artikel/312374/monoliet-duikt-uit-het-niets-op-in-friesland>
- Mufson, B. (2017, 4 mei). *De grootste draaikolk van Anish Kapoor is afgerond*. Geraadpleegd op 3 april 2021, van <https://www.vice.com/nl/article/ypag5k/de-grootste-draaikolk-van-anish-kapoor-in-new-york-is-afgerond>
- Nadolny, A. (2015). Henri Lefebvre’s concept of urban space in the context of preferences of the creative class in a modern city. *Quaestiones Geographicae*, 29–34. <https://doi.org/10.1515/quageo-2015-0012>
- Nicholson, L. (1979). Jurgen Habermas and Social Theory. *The Review of Education/Pedagogy/Cultural Studies*, 5(3), 215–220. <https://doi.org/10.1080/0098559790050307>
- O’Doherty, B. (1976). INSIDE THE WHITE CUBE: NOTES ON THE GALLERY SPACE, PART I. *Artforum*, 14(7), 24–30. Geraadpleegd van <https://www.artforum.com/print/197603/inside-the-white-cube-notes-on-the-gallery-space-part-i-38508>

- Philipsz, S. (2019). Beyond Borders. *The Museum Journal*, 62(3), 283–290. Geraadpleegd van <https://onlinelibrary-wiley-com.ru.idm.oclc.org/doi/pdfdirect/10.1111/cura.12299>
- Philipsz, S., & Fletcher, A. (1999). Sound Teasing. *Circa Art Magazine*, (88), 44–45. Geraadpleegd van <https://www.jstor.org/stable/25563400>
- Pijbes, W. (2020a, 28 mei). *Kijk hoe kunst en natuur elkaar versterken*. Geraadpleegd op 29 mei 2020, van <https://www.nrc.nl/nieuws/2020/05/28/kijk-hoe-kunst-en-natuur-elkaar-versterken-a4000985>
- Pijbes, W. (2020b, 11 juni). *De buitenkunst vind je gewoon op de stoep*. Geraadpleegd op 23 november 2020, van <https://www.nrc.nl/nieuws/2020/06/11/stoepstrijd-a4002372>
- Pijbes, W. (2020c, 18 juni). *Standbeelden van zwarte helden zijn zeldzaam*. Geraadpleegd op 1 maart 2021, van <https://www.nrc.nl/nieuws/2020/06/18/zeldzame-beelden-a4003132>
- Rose, B. (1991). *Art as Art*. New York, VS: Viking Press.
- Schmuck 2020 in de Internationale Handelsmesse afgelast*. (z.d.). Geraadpleegd op 24 april 2021, van <https://www.marzee.nl/nl/schmuck-2020in-de-internationale-handelsmesse-afgelast/>
- Shiff, R. (1992). The Necessity of Jimmie Durham's Jokes. *Art Journal*, 51(3), 74-80.
- Simonsen, K. (2005). Bodies, sensations, space and time: The contribution from Henri Lefebvre. *Geografiska Annaler*, 87 B(1), 1–14. Geraadpleegd van <https://onlinelibrary-wiley-com.ru.idm.oclc.org/doi/epdf/10.1111/j.0435-3684.2005.00174.x>
- Slager, H. (2004). Kunst en methode. *Boekman; Artistieke praktijk als laboratorium*, 58, 197–202. Geraadpleegd van https://www.boekman.nl/wp-content/uploads/2012/01/bm58_slager.pdf

Stevens, Q. (2007). *The ludic city*. Abingdon, Verenigd Koninkrijk: Routledge.

White Cube. (z.d.). Geraadpleegd op 1 mei 2021, van <https://www.tate.org.uk/art/art-terms/w/white-cube>

Willems, G. (18–08-20). *De rode koffiekant van Gubbels is terug in Nijmegen*. Geraadpleegd op 28 maart 2021, van <https://www.gelderlander.nl/nijmegen/de-rode-koffiekant-van-gubbels-is-terug-in-nijmegen~adc0a927/>

Wittcox, E., & Demeester, A. (2018). *The Transhistorical Museum Mapping the Field*. Amsterdam, Nederland: Valiz.

Wodiczko, K. (1986). Krzysztof Wodiczko/ Public Projections. *October*, 38, 3–22.
Geraadpleegd van <https://www.jstor.org/stable/778425>

Zebracki, M. (2012). *Public Artopia, Art in Public Space in Question*. Amsterdam, Nederland: Pallas Publications.

Zieleniec, A. (2018). Lefebvre's Politics of Space: Planning the Urban as Oeuvre. *Urban Planning*, 3(3), 5–15. <https://doi.org/10.17645/up.v3i3.1343>

Afbeeldingen



Afb. 1 Frank Havermans, *Het Observatorium*, 2009, betonnen bouwwerk, 700 cm x 425 cm x 312 cm, St. Oedenrode.
<https://www.dearchitect.nl/projecten/observatorium-kapkarto-rxd-door-studio-frank-havermans>



Afb. 2a Piet Parra, *De Spreeuwen*, 2006, polyester, Houthaven Amsterdam, <https://www.parool.nl/kunst-media/de-spreeuwen-op-de-kop-van-het-wiborgeiland~b297d6f9/> (detail)



Afb. 2b Piet Parra, *De Spreeuwen*, 2006, lithografisch betonnen plateau, Houthaven Amsterdam,
https://www.google.com/url?sa=i&url=https%3A%2F%2Fwww.at5.nl%2Fartikelen%2F202069%2Farchitectuur-sociaal-wooncomplex-de-spreeuwen-verwijst-naar-verleden-houthavens&psig=AQvVaw1Brl07QC7LsHHjKj1Sz45M&ust=1620387368983000&source=images&cd=vfe&ved=0CA0QjhxqFwoTCjX_7_7tPACFQAAAAAdAAAAABAJ (detail)



Afb. 2c Piet Parra, *De Spreeuwen*, 2006, betonnen plateau, Houthaven Amsterdam,
https://www.google.com/url?sa=i&url=https%3A%2F%2Fwww.at5.nl%2Fartikelen%2F202069%2Farchitectuur-sociaal-wooncomplex-de-spreeuwen-verwijst-naar-verleden-houthavens&psig=AOvVaw1BrI07QC7LsHHjKj1Sz45M&ust=1620387368983000&source=images&cd=vfe&ved=0CA0QjhxgFwoTCjX_7_7tPACFQAAAAAdAAAAABAD (detail)



Afb. 3 Klaas Gubbels, *Als je goed om je heen kijkt, zie je dat alles gekleurd is*, 2006, Arsenalplaats Nijmegen.
https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Rode_koffiekan_van_Klaas_Gubbels,_Arsenalplaats,_Nijmegen.jpg



Afb. 4 John Körmeling, *Het Draaiend Huis*, 2008, staalconstructie, dakpannen en baksteenstrips, 5 x 8,5 x 10 m, Tilburg, [https://nl.wikipedia.org/wiki/Draaiend_Huis_\(kunstwerk\)](https://nl.wikipedia.org/wiki/Draaiend_Huis_(kunstwerk))



Afb. 5 Louise Bourgeois, *Maman*, 1999, brons, roestvrijstaal en marmer, 927 x 891 x 1024 cm, Museum Voorlinden,
<https://www.museumkijker.nl/louise-bourgeois-in-museum-voorlinden-een-kwelling-ontrafelen/>



Afb. 6 Monoliet Oudhorne, Frieland, 2020, glanzend materiaal. Thijs de Jong.
<https://www.gelderlander.nl/binnenland/nu-ook-monoliet-opgedoken-in-friesland~a19b3ea7/>



Afb. 7 Krzysztof Wodiczko, *The Grand Army Plaza Projection*, 1984, projectie.

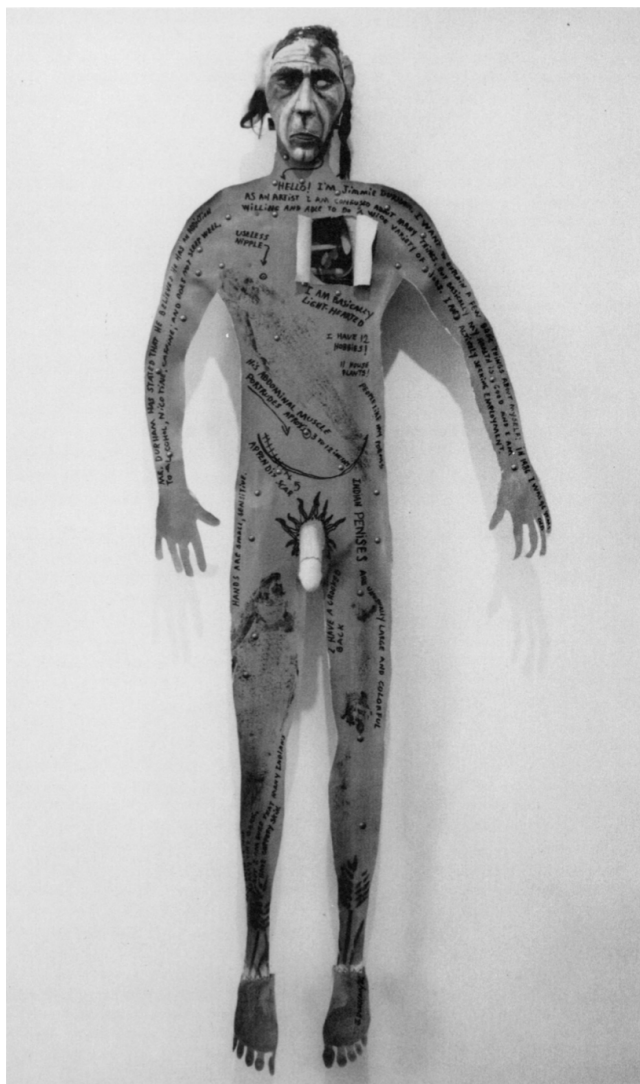
https://www.google.com/url?sa=i&url=https%3A%2F%2Fwww.pinterest.nz%2Fpin%2F530510031081024568%2F&psig=AOvVaw3_Cvgfsm3l48hO5rArNBeW&ust=1620387788566000&source=images&cd=vfe&ved=0CA0QjhxqFwoTCNijwYf9tPACFQAAAAAdAAAAABAD



Afb. 8 El Anatsui, *Fresh and Fading Memories*, 2007, blikklipjes, Palazzo Tortuny in Venetië,
https://www.google.com/url?sa=i&url=https%3A%2F%2Fwww.madinin-art.net%2Fminimalisme-et-conceptualisme-adrian-piper-lion-dor-de-la-biennale-dart-de-venise%2Ffel-anatsui-fresh-and-fading-memories-palazzo-fortuny-venice-2007-photooctober-gallery-londres%2F&psig=AOvVaw2np2urVY6BMJJ6vtGIIIM1V&ust=1620388040819000&source=images&cd=vfe&ved=0CA0QjhxqFwoTCKCYz_79tPACFQAAAAAdAAAAABAD



Afb. 9 Renoir, *Woman at the Piano*. 1875–76. Chicago, Art Institute. Diagram from Carlström, *Hide-and-Seek*, op. cit., pl. 36. Elkins, J. (1999). *Why are our pictures puzzles?* London, Verenigd Koninkrijk: Routledge.



Afb. 10 Jimmie Durham, *Self-Portrait*, 1986, mixed media, 76 x 30 x 4 inch. Jean Fisher Collection. Shiff, R. (1992). The Necessity of Jimmie Durham's Jokes. *Art Journal*, 51(3), 74-80.



Afb. 11 Willem de Haan, *Just the Top of the Sculpture*, 2019, gips, staalkabels, vuren hout, vernis, 1560 x 1830 x 760 cm.
<https://www.willemdehaan.be/just-the-top-of-the-sculpture.html>



Afb. 12 Anish Kapoor, *Descension*, 2015. Galleria Continua.

https://www.google.com/url?sa=i&url=https%3A%2F%2Fwww.thisiscolossal.com%2F2015%2F05%2Fanish-kapoor-descension%2F&psig=AOvVaw3EKB1uqj-HESDrjgT5O-EQ&ust=1622532370884000&source=images&cd=vfe&ved=0CAMQjB1qFwoTCKC6oKC8_ACFQAAAAAdAAAAABAJ



Afb. 13 Anish Kapoor, *Descension*, 2014. Brooklyn Bridge Park New York. <https://artreview.com/opinion-online-sam-korman-new-york-holes/>



Afb. 14 Marcel Duchamp en Elsa von Freytag-Loringhoven, *Fountain*, 1917. Foto gemaakt door Alfred Stieglitz.
[https://en.wikipedia.org/wiki/Fountain_\(Duchamp\)#/media/File:Marcel_Duchamp,_1917,_Fountain,_photograph_by_Alfred_Stieglitz.jpg](https://en.wikipedia.org/wiki/Fountain_(Duchamp)#/media/File:Marcel_Duchamp,_1917,_Fountain,_photograph_by_Alfred_Stieglitz.jpg)



Afb. 15 Susan Philipsz, *Night and Fog*, 2016. Sound installation. Jewish Cemetery Hohenems.
https://www.google.com/url?sa=i&url=https%3A%2F%2Fwww.tanyabonakdargallery.com%2Fartists%2F52-susan-philipsz%2F&psig=AOvVaw2FYCD7fGhdw1_hvAK0mSJe&ust=1622532690217000&source=images&cd=vfe&ved=0CAMQjB1qFwoTCJC217qz8_ACFQAAAAAdAAAAABAc