

INHOUDSOPGAVE

Inleiding	1
Theoretisch kader : Ruimte	5
De Oost-Europese constructie	5
Former West	8
Openbare ruimte en kunst	11
De Lefebvriaanse ruimte	13
De dubbele illusie	16
De illusie van transparantie	17
De realistische illusie	19
De conceptuele triade	20
Privatisering en appropriatie	21
De nieuwe ruimte	23
De kwaliteit van publieke kunst	25
Case studies : 3 Tsjechische kunstenaars	28
Enige context	28
De voordelen van isolement	29
Jiří Kovanda's onzichtbare kunsthandeling	32
Kateřina Šedá en het discursieve vacuüm	41
David Černý en het spel met symbolen	48
Privaat, publiek en appropriatie	54
Conclusies	57
De vragen	57
De antwoorden	57
Fysiek en discursief	57
Verschilsruimte	58
Ambiguïteit	58
Appropriatie en privatisering	58
Openbaarheid	58
De kunstenaars in deze definities	59
Jiří Kovanda	59
Kateřina Šedá	60
David Černý	60
Algemene conclusie	60
Literatuur	62

INLEIDING

In oktober 2010 was ik in Praag. Daar bezocht ik het *Artbanka Museum of Young Art*, waar hedendaagse Tsjechische kunstenaars hun werk vertonen. Ik was onder de indruk. De kunst die ik zag kwam op me over als origineel en authentiek; het resultaat van een diep gewortelde uitdrukkingsdrang. Het werk oogde speels, fris, jong en tegelijk zocht ik bij het kijken en beschouwen naar achterliggende motieven. Ik was mateloos gefascineerd door de achtergrond van deze kunst en deze kunstenaars, onbekende en moeilijke namen die ik nooit eerder ergens in moderne kunstmusea heb gezien. Alsof ze niet serieus worden genomen of dat hun werk misschien niet geschikt is voor ons, West-Europeanen. Omdat wij het niet zouden begrijpen vanuit ons West-Europees perspectief en het werk zou worden gereduceerd tot marginaal gerommel van hobbyisten die niet de juiste vragen stellen om relevant te zijn in de door Westerse instituten als relevant aangemerkte thema's. We beschikken, anders gezegd, niet over de juiste bril.

Ik maak deel uit van dat Westen en ik kijk door een Westerse bril. Mijn positie als West-Europeaan beïnvloedt hoe ik de wereld zie. Mijn opleiding draagt daaraan bij. In West-Europa leren we de dingen die voor ons relevant zijn. Hoewel we ons graag profileren als kosmopolieten, realiseerde ik me tijdens mijn bezoek aan Praag dat we zelfs onze burens maar amper kennen. Die burens leven in een andere wereld, het voormalig Oostblok, dat in de hardnekkigheid van de negatie stug het Oostblok blijft. Hoewel Tsjechië veel dichterbij Nederland ligt dan bij Rusland blijft de associatie met communisme en relatieve achterstand bestaan. Gescheiden door slechts één land, geen grote wateren en een verleden ideologisch verschil voelt dat Tsjechië zo ver weg. Dat gevoelsverschil staat onze gemeenschappelijkheid in de weg. Is dat de reden dat Tsjechische kunstenaars er voor ons niet toe lijken te doen?

Het heeft niet altijd te maken met het niet willen kennen, maar misschien meer met het perspectief dat wij ons aanmeten en dat ons wordt aangeleerd. Vanuit een gebrek aan kennis of voeling met de kunstenaars die exposeren in *Artbanka* kon ik geen goed begrip vormen van hun werken. Het feit dat het in veel gevallen zelfs generatiegenoten van mij zijn maakt die kloof alleen maar pregnanter. Is die kloof te overbruggen? Wat staat mij in het genieten van deze jonge kunst in de weg? Waarom blijf ik me verwonderen over de verschillen?

Uiteraard ben ik een resultaat van de geschiedenis van mijn familie, mijn land en mijn cultuur, niet noodzakelijk in die volgorde. Noem het, bij gebrek aan een betere term, volksaard. Zonder dat het expliciet wordt gemaakt neem ik dingen mee in mijn referentiekader die ik zelf niet bewust heb meegemaakt, maar waar een mens van doordrongen raakt gedurende diens opvoeding. De Tweede Wereldoorlog, het protestantisme, het poldermodel, het leven met water en gras en koeien en schapen in een uitgesproken plat land: "*denkend aan Holland zie ik brede rivieren traag door oneindig laagland gaan,...*" Binnen de Nederlandse landsgrenzen opgroeien betekent onherroepelijk een Nederlandse mentaliteit aangemeten krijgen, alle kosmopolitische idealen ten spijt. Die mentaliteit is het filter voor de beschouwing van de werkelijkheid en mijn onbegrip van de kunst in *Artbanka* is er het bewijs van.

Datzelfde geldt voor de jonge kunstenaars die ik zag in Praag. Deze mensen hebben allemaal een kader meegekregen en hun werk ligt in het verlengde daarvan. De uitdrukkingsdrang en referentiekader van deze kunstenaars is onderhevig aan heel andere motivaties en heel andere invloeden dan de mijne. Gedurende mijn wandeling door het oude paleis aan het kopeind van de Karelsbrug, waar het *Artbanka* in is gevestigd,

probeerde ik me een beeld te vormen van de motivaties en invloeden waar mijn Tsjechische generatiegenoot mee te kampen had, mee worstelende of waar hij misschien juist van profiteerde. Ik probeerde me voor te stellen hoe die Tsjechische belevingswereld de uitdrukkingsdrang gestalte gaf.

Ik kwam er niet goed uit. Wat onderscheidt mij zo van deze kunstenaars? Waarom lijkt ik het soms te begrijpen en soms niet? Ik, als kunststudent, zou toch een voorsprong moeten hebben op al die andere Westerse toeristen die dagelijks de Karelsbrug afslechteren op zoek naar geschiedenis en schoonheid in deze oude stad. Wat is de traditie waar deze kunst uit voortkomt? Wat is de bedoeling die de kunstenaar met zijn werk heeft?

Als deze kunst het resultaat is van het opgroeien in dit land, Tsjechië, hoe ziet die volksaard er dan uit? Hoe kan ik de volksaard meten aan de kunstproductie? Onwillekeurig vermoed ik dat het socialistisch regime, dat in 1989 op zijn eind liep, debet is aan mijn verwondering en onbegrip. Maar de jongste kunstenaars in *Artbanka* hebben dat nooit bewust meegemaakt, net als ik de Tweede Wereldoorlog niet heb meegemaakt en het mij toch zo duidelijk kadert. Mijn generatie neemt die dingen toch mee. Deze bagage maakt deel uit van de ruimte die we bewonen. Hoe die ruimte eruit ziet bepaalt hoe we ons uitdrukken. Deze kunst komt voort uit een ervaren ruimte, waarin geschiedenis, politiek en cultuur vervat zijn.

Vervolgens vroeg ik mij af wat deze kunst eenmaal doet als het deel uitmaakt van de ruimte, hoe de kunst in tweede instantie invloed uitoefent op de omliggende wereld en de bewoners van die wereld. Als de ruimte de kunstenaar beïnvloedt, hoe beïnvloedt de kunstenaar de ruimte dan? Hoe verhouden de twee zich tot elkaar? Welke ruimte is er, en welke ruimte ontstaat er door kunst?

Deze vragen zijn de aanleiding geweest voor dit onderzoek. Ik probeer een vinger te krijgen achter het Tsjechisch referentiekader waar het kunst betreft. Ik zoek naar de mechanismen die werkzaam zijn onder de oppervlakte van het kunstwerk, in de ideeën van de kunstenaar, die ten grondslag liggen aan de uitdrukkingsdrang. Hoe krijgt die nationale en persoonlijke ruimte vorm, vroeg ik mij af, en hoe is de wisselwerking tussen de ruimte en het individu? Welke rol is daar voor het kunstwerk in weggelegd?

Op zoek naar structuur in mijn gedachtenstroom stuitte ik op de marxistische geografie. De marxistische filosoof Henri Lefebvre zet in zijn boek *The Production of Space* (1974) uiteen hoe ruimte vorm krijgt op meerdere niveaus. De ruimte is georganiseerd, zo luidt het argument, in zowel fysieke als mentale zin. Ruimte is niet leeg of vrij. Het feit dat ik opgroeï in een traditie en cultuur veronderstelt dat al. Mijn ruimte is daarin afwijkend van de ruimte van mijn Tsjechische generatiegenoot en dat is wat afstand creëert tussen mij en dat kunstwerk. Het Tsjechische kunstwerk is ontstaan in een andere werkelijkheid.

Begrip van waar die werkelijkheid vandaan komt en wat die werkelijkheid vorm geeft is essentieel bij het proberen te doorgronden van de moderne Tsjechische kunst. Dit onderzoek is daarom gebaseerd op de vraag welke wisselwerking er bestaat tussen kunst en de (openbare) ruimte en op welke vorm kunstenaars geven aan deze wisselwerking. Om de ruimte te begrijpen en de kunst in die ruimte een plek te kunnen geven volgt een onderzoek in twee delen.

In deel 1 behandel ik het theoretisch kader met betrekking tot de ruimte. Hierin probeer ik helder uiteen te zetten hoe de ruimte vorm krijgt en op welke niveaus ruimte bestaat. Het begrip van de ruimte is belangrijk voor het begrip van de wisselwerking tussen ruimte en

kunst. Voor het theoretisch kader baseer ik mij grotendeels op *The Production of Space* van Henri Lefebvre en interpretators van die tekst. In het licht van de recente Tsjechische geschiedenis is dit misschien eigenaardig; Lefebvre was immers een Marxist en uit naam van het verwante communisme is Tsjechië enkele decennia lang onderdrukt geweest. De onderdrukking betekende een sterke ruimtelijke beperking voor de Tsjechen. De productie van kunst was aan allerlei beperkingen onderhevig. Desondanks biedt *The Production of Space* een nog altijd valide theoretisch kader om kunst in de openbare ruimte mee te analyseren en te definiëren. Aan de hand van Lefebvre's theorie leg ik in het eerste deel de basis voor een begrip van de kunst in de ruimte van het postcommunistisch Tsjechië van vandaag de dag. Beschouwd vanuit de Lefebvriaanse ruimte kan kunst begrepen worden als een instrument om die ruimte te manipuleren. Kunst kan die ruimte openbreken.

Eenmaal het theoretisch kader behandeld is kan het toegepast worden op de werkelijkheid in deel 2, waarin ik drie moderne en hedendaagse kunstenaars en hun werk behandel: Jiří Kovanda, David Černý en Kateřina Šedá. Het onderzoek richt zich op het duiden van het werk van deze kunstenaars, die in de open lucht werken. Ik heb gekozen voor kunst in de openbare ruimte omdat deze kunst zich per definitie in de maatschappelijke ruimte plaatst of voltrekt en interactie met die ruimte uitlokt. Kunst in de openbare ruimte is per definitie een interventie in het openbare leven, de invloed hiervan is concreter en beter meetbaar via het publiek, dat in die rol gedwongen wordt. Daarbij moet uit het onderzoek blijken welke effectieve bijdrage de kunst probeert te leveren aan de maatschappelijke ruimte. Hoe de kunstenaar met die ruimte omgaat moet uitwijzen hoe kunstenaar en ruimte zich verhouden. Zo worden drie onderzoeksrelaties geëxpliciteerd: de verhouding tussen kunst en maatschappij, de verhouding tussen beschouwer en kunst en de verhouding tussen maatschappij en beschouwer. Belangrijke begrippen hierbij zijn appropriatie en privatisatie. Deze begrippen beschrijven mechanismen die werkzaam zijn in de kunst in de openbare ruimte in Tsjechië en zullen gedurende het onderzoek nader worden toegelicht. In de case-studies leidt de zoektocht naar het antwoord op de probleemstelling langs exposities, catalogi en essays van schrijvers en denkers die het grensvlak tussen Oost en West bewonen, kennen of er anderszins affiniteit mee hebben.

Met dit onderzoek probeer ik toenadering te zoeken tot de Centraal-Europese ruimte. Het moet een suggestie zijn tot begrip en toenadering en bijdragen aan een idee van gemeenschappelijkheid. Daarbij ben ik mij doorlopend bewust van de relativiteit van mijn eigen ruimte, de subjectiviteit van mijn benadering en de validiteit van beide ruimtes, zowel mijn West-Europese als de Centraal-Europese Tsjechische. Ik heb dan ook geprobeerd om, zonder relativistische ondergraving, een onbevooroordeelde blik Oostwaarts te richten. Hieruit spreekt de overtuiging van ons beider "gelijk" en hoop ik een eventueel hegemonistisch of chauvinistisch uitgangspunt te omzeilen, teneinde bij te dragen aan zowel gemeenschappelijkheid als wederzijdse onafhankelijkheid.

THEORETISCH KADER : RUIMTE

De Oost-Europese constructie

Sinds de val van de Berlijnse Muur – en het IJzeren Gordijn – zijn Oost- en West-Europa geen binaire oppositie meer.¹ Althans, niet in politieke termen. Het verschil tussen Oost en West werd lange tijd bepaald door ideologische opvattingen van de betreffende regimes: het Westen van “*Mercedes en cola*” en het Oosten van “*Lenin en Marx*”.²

Hoewel vanuit West-Europees perspectief het Oosten tamelijk eenduidig aandoet, mag het echter niet gezien worden als een unitair politiek systeem. Van algehele consensus met de socialistische doctrine was zeker geen sprake. Tussen 1945 (het einde van de Tweede Wereldoorlog) en 1989 (de val van de Muur) zijn in de verschillende landen die tot de socialistische Europese helft werden gerekend – bekend als het Oostblok,³ een term die hardnekkig blijft rondzingen in de politieke discussies – talloze pogingen gedaan om de regerende socialistische macht omver te werpen.⁴ Dat het tot 1989 moest duren voor dit voormalige Oostblok zich onder het socialistisch juk uit kon worstelen, heeft sporen nagelaten in de Midden- en Oost-Europese ruimte.⁵ In deze ruimte voltrekken zich politieke en culturele veranderingen die hun weerslag hebben op zowel de fysieke als de mentale inrichting van de ruimte. Binnen dat continuüm is sprake van een complexe dynamiek tussen het verleden en een hypothetische toekomst waarmee het moderne Midden-Europa probeert weg te bewegen van het verleden Oostblok, zich probeert los te weken van de politieke definitie zoals die gangbaar was ten tijde van de Koude Oorlog. Dit streven spreekt ook uit de titel van een belangrijke expositie van voormalig Oost-Europese kunstenaars in Centre Pompidou te Parijs 2010: *Promises of the Past*.⁶

Dat verenigde Oostblok ontleende haar gemeenschappelijkheid aan de politieke en ideologische verwantschap met het Russisch communisme en het politieke front dat het vormde tegen de verlokkingen van het kapitalisme. Dat die gemeenschappelijkheid inmiddels verleden tijd is maar dat de terminologie onveranderlijk lijkt te zijn vertroebelt

¹ Christine Macel en Joanna Mytkowska, “Promises of the past,” in *The Promises of the Past: A Discontinuous History of Art in Former Eastern Europe*, ed. Christine Macel et al. (Zürich: JRP/Ringier, 2010), 18.

² H. Jekkers en L. Smit / Klein Orkest, *Over de Muur*. (Cees Schrama / Polydor b.v., 1984).

³ “*Het Oostblok*” is de term voor de groep landen die tijdens de Koude Oorlog onder hetzelfde politieke regime vielen. Hieronder vielen ook landen die tegenwoordig tot Midden-Europa worden gerekend. Dergelijke politieke termen zijn inmiddels achterhaald, maar nog altijd in gebruik, wat het overkomen van de verleden polariteit bepaald niet ten goede komt.

⁴ Elena Filipovic, Ana Janevski, Christine Macel, Nataša Petrešin-Bachelez, Tomáš Pospiszyl en Jan Verwoert, “On potential histories, discontinuity and politics of desire. A conversation, London, Friday 17 October 2008,” in *The Promises of the Past: A Discontinuous History of Art in Former Eastern Europe*, ed. Christine Macel et al. (Zürich: JRP/Ringier, 2010), 23.

⁵ Ik maak het onderscheid tussen Midden- en Oost-Europa op basis van actuele politieke en geografische definities. De exacte indeling is onderwerp van discussie, vanwege het verschil tussen historische, etnische, geografische, culturele en politieke criteria. Voor deze thesis hanteer ik de volgende definities. Oost-Europa omvat de Russische Federatie ten westen van de Oeral, Europees Kazachstan, Wit-Rusland, Oekraïne, Moldavië, Europees Azerbeidzjan, Europees Georgië en Europees Armenië. Midden-Europa omvat Polen, Tsjechië, Slowakije, Hongarije, Oostenrijk, Slovenië, Zwitserland en Duitsland.

⁶ Opmerkelijk is hierbij dat een dergelijke expositie plaats moet hebben in het Westen, en wel in de stad die tot 1945 als kunsthoofdstad werd gezien.

de beeldvorming. Het moderne Midden-Europa is geen Oostblok meer, maar de hardnekkige naamgeving verhindert dat besef. Om Midden-Europa uit de schaduw van het communisme te helpen moet worden afgerekend met het verleden en de termen waarin dat verleden tastbaar en aanwezig blijft. “*This other Europe is consistently described as if it is a negative space—that is, in terms of what it isn’t rather than what it is.*”⁷ Levend in een post-tijdperk lijken we onze blik moeilijk te kunnen afwenden van de verleden standen van zaken, wat het constructief werken aan een onafhankelijke toekomst in de weg staat. De termen *postsocialisme* en *postcommunisme* verenigen Europa in deze gemeenschappelijke staat van voormaligheid: het benadrukt de voormalige polariteit tussen Oost en West onder invloed van het ideologische verschillen.

Postsocialisme plaatst ons – zowel Oost als West – ná het socialisme, zonder duidelijkheid te geven over de aard van de huidige situatie.⁸ Voor de postsocialistische staten zelf betekent het een gemeenschappelijk verleden en een gemeenschappelijkheid in de wens dat verleden te boven te komen. Voor de voormalige *other*, het Westen, rechtvaardigt de term een zekere ideologische superioriteit aan de Oost-Europese constructie. Een constructie die door *insiders* wordt getypeerd als een onzichtbare werkelijkheid. In de (vertaalde) woorden van de Hongaarse schrijver Danilo Kis: “*no one who claimed to have seen it could say what it looked like.*”⁹ In soortgelijke termen stelt de bekende Tsjechische schrijver Milan Kundera dat, mocht Oost-Europa ooit bestaan hebben, dat enkel was “*in the imagination of those who never experienced it.*”¹⁰

Het bestaan van de specifiek Oost-Europese realiteit mag dus met recht een externe constructie heten. Hiermee wordt het Oosten als negatie van het Westen bevestigd en is de wederzijdse conceptuele afhankelijkheid een normatieve conditie: het één is vooral wat het ander níet is. De concepten en constructies ondermijnen de eventualiteit van gemeenschappelijkheid. Terminologie die de situatie probeert te duiden komt niet verder dan verwijzingen naar een voormalige conditie of de veronderstelde en eveneens voormalige polariteit en negatie. Het gemeenschappelijk Europees verleden is geen garantie voor een gemeenschappelijke Europese toekomst. De gemeenschappelijkheid kan niet worden geformuleerd met de huidige termen van politieke *post*-terminologie of variaties daarop. Om nader tot elkaar te komen is een conceptueel apparaat nodig dat verder kijkt dan het verschil of het verleden. Hoe deze concepten te ontwikkelen is een uitdaging waar dit onderzoek aan probeert bij te dragen.

Uiteindelijk mag de verleden polariteit niet meer normatief zijn voor de huidige realiteit die het postsocialisme genoemd wordt. De huidige termen staan een zuiver begrip van het heden in de weg. Dat zuivere begrip zal zich echter pas aandienen als de postsocialistische realiteit in het verleden ligt en er op teruggeblikt kan worden. Namen voor tijdperken

⁷ Laura J. Hoptman, “Seeing is Believing,” in *Beyond Belief: Contemporary Art from East Central Europe*, ed. Laura J. Hoptman en Laszlo Beke. (Chicago: Museum of Contemporary Art, 1995), 2.

⁸ De postsocialistische conditie is, in de woorden van Simon Sheikh: “*a global condition, it is where we are in our actuality and, thus, not a specific location in time (after the Wall) nor place (Eastern Europe). This also means that it should be seen as a conceptual tool to understand the actuality in which we find ourselves.*” Simon Sheikh, “The End of an Idea: On Art, Horizons and the Post-Socialist Condition,” in *Art and Theory After Socialism*, ed. Melanie Jordan & Malcolm Miles. (Bristol & Chicago: Intellect, 2008), 71.

⁹ G.J.A Snel, *Fictionalized Autobiography and the Idea of Central Europe*. Proefschrift. (Universiteit van Amsterdam, 2003), 23.

¹⁰ Laura J. Hoptman, “Seeing is Believing.” In *Beyond Belief: Contemporary Art from East Central Europe*, samengesteld door Laura J. Hoptman en Laszlo Beke. (Chicago: Museum of Contemporary Art, 1995), 2.

worden immers pas geformuleerd als er een overzicht op dat tijdperk bestaat, en dat ligt in de toekomst. Idealiter kan dit onderzoek bijdragen aan een versnelde afronding van wat nu al bijna 25 jaar postsocialisme wordt genoemd, opdat de terminologie van de negatie afgeworpen kan worden en wat meer afstand kan worden genomen van de verhoudingen zoals ze tot 25 jaar geleden lagen. De normatieve conditie van het de West-Europese democratie en de hegemonistische positie die het zich daarmee had aangemeten wordt als 25 jaar bewaard in retroverte termen, die getuigen van zelfverklaarde superioriteit. Kunst uit het Oosten ontkomt niet aan postsocialistische typering door het Westen, dat nog altijd bepaalt over wat ertoe doet en wat niet.¹¹ Het Westen blijft ook daarom aan de polariteit vasthouden, anders verliest het zijn status. Het Oosten wordt gedefinieerd in termen als *otherness* en *exclusion*.¹² Het resultaat is een hybride, bijna schizofrene Europese realiteit waarin zowel Oost als West de *constituting other* verloren hebben.¹³ Om hier een omgang mee te vinden is een nieuwe set van concepten nodig die moet worden geformuleerd op basis van beider autonomie. Er is geen sprake meer van wederzijdse afhankelijkheid en dus mag daar de identiteit niet op gebaseerd worden.

De verleden polariteit is niet opgegaan in een “thuiskomst” van het Oosten bij het Westen (*inclusion of the other*).¹⁴ De mechanismen die in werking treedden bij de val van het socialisme zijn geen natuurwetten die terugleiden naar de ‘natuur’. Zowel socialisme als het kapitalisme, dat ontstaat bij de reintroductie van particulier bezit, zijn kunstmatige mechanismen. Boris Groys herkent in nationalisering en privatisering de instrumenten waarmee respectievelijk socialisme en kapitalisme worden opgebouwd. Beide ideologieën, beweert hij, vallen onder doelbewuste staatsplanning en beide zijn daarmee producten van een regime.¹⁵ De overgang van socialisme naar kapitalisme werd dus ook zeker niet door iedereen als een bevrijding gezien: de socialistische ketens zouden zijn vervangen door de culturele overheersing van de Amerikaanse fastfood-cultuur.¹⁶ Dat is niet geheel zonder de medewerking van de Tsjechen zelf. “*Catching up with the West*” was het motto in de jaren na de val.

“The compensatory effect of forty years of Soviet colonisation directed the desires of Eastern Europe in one direction alone – towards the West, which became the main vanishing point of transformational dreams and endeavors.”¹⁷

¹¹ Igor Zabel, “The (former) East and its identity,” vert. Ivan Gutierrez in *The Promises of the Past: A Discontinuous History of Art in Former Eastern Europe*, ed. Christine Macel et al. (Zürich: JRP/Ringier, 2010), 211.

¹² Igor Zabel, “The (former) East and its identity,” vert. Ivan Gutierrez in *The Promises of the Past: A Discontinuous History of Art in Former Eastern Europe*, ed. Christine Macel et al. (Zürich: JRP/Ringier, 2010), 211.

¹³ Vit Havránek, “The post-bipolar order and the status of public and private under communism,” vert. Ivan Gutierrez in *The Promises of the Past: A Discontinuous History of Art in Former Eastern Europe*, ed. Christine Macel et al. (Zürich: JRP/Ringier, 2010), 26.

¹⁴ Elena Filipovic, Ana Janevski, Christine Macel, Nataša Petrešin-Bachelez, Tomáš Pospiszyl en Jan Verwoert, “On potential histories, discontinuity and politics of desire. A conversation, London, Friday 17 October 2008,” in *The Promises of the Past: A Discontinuous History of Art in Former Eastern Europe*, ed. Christine Macel et al. (Zürich: JRP/Ringier, 2010), 23.

¹⁵ Boris Groys, “Privatization or Artificial Paradises of Post-Communism.” in *Art Power*, Boris Groys. (Cambridge: MIT Press, 2008), 165 – 172.

¹⁶ Cynthia Paces, *Prague Panoramas: National Memory and Sacred Space in the Twentieth Century* (Pittsburgh, PA.: University of Pittsburgh Press, 2009), 240.

¹⁷ Vit Havránek, “The post-bipolar order and the status of public and private under communism,” vert. Ivan Gutierrez in *The Promises of the Past: A Discontinuous History of Art in Former Eastern Europe*, ed. Christine Macel et al. (Zürich: JRP/Ringier, 2010), 26 .

De nieuwe politieke werkelijkheid leidt tot onontkoombare mentale schisma's voor zowel het Oosten als het Westen. Elkaar ontmoeten in de orde van het nieuwe heden vraagt om mechanismen om deze schisma's het hoofd te bieden. Mechanismen om de onverschillige lege toekomst mee te bezweren en het verleden te kunnen "overschilderen". In de woorden van de Tsjechische schrijver Milan Kundera:

*"Mensen schreeuwen dat ze een betere toekomst willen scheppen, maar dat is niet waar. De toekomst is slechts een onverschillige leegte die niemand interesseert, terwijl het verleden vol leven is, en het gezicht ervan prikkelt ons, tart ons, beledigt ons zodat we het willen vernietigen of overschilderen. Mensen willen heer en meester zijn over de toekomst, alleen maar om het verleden te kunnen veranderen."*¹⁸

De Tsjech zoekt naar zijn identiteit tussen Oost en West, tussen kapitalisme en socialisme, tussen geforceerde gelijkheid of vrijheid. De invulling van de publieke Tsjechische ruimte geeft een beeld van deze ideologische verschuivingen. De rol van kunst in de publieke ruimte is hierbij van groot belang: hoe kan een natie met een bewogen verleden zichzelf een nieuw, autonoom gezicht te geven? Hoe geeft de kunstenaar uitdrukking aan zijn eigen plaats in en verhouding tot de werkelijkheid en hoe verhoudt hij zich tot zijn publiek? Hoe probeert de moderne kunstenaar met kunst in de publieke ruimte bij te dragen aan de synthese van Oost en West?

*"Kunst [...] zet je aan het denken over de betekenis van het kunstwerk; over de verhouding tussen het werk en jou; over hoe het werk en jij zich tot de ruimte verhouden waarin je beiden aanwezig bent."*¹⁹

De betekenissen en begrippen waar de kunstenaar zich van bedient zijn ontstaan uit de verschilservaring tussen Oost en West en kapitalisme en socialisme. Dit verschil is de manier waarop de structuren van macht en overheersing zich manifesteren en dat geeft de kunstenaar een thema in handen, maar tegelijkertijd ontbreken een geschikt conceptueel kader. De betekenissen van het kunstwerk worden nog steeds in het licht van deze ervaring van verschil gelezen.²⁰

Former West

De oppositie Oost en West, die nu in politieke termen is opgegaan in het nieuwe Europa, is dus nog zeer aanwezig. Een project dat de schijn-eenheid van de voormalige tegenpolen handen en voeten geeft is het *Former West* onderzoeksinitiatief van Charles Esche, Mária Hlavajová en Kathrin Rhomberg.²¹ Het onderzoek richt zich op kunst en filosofie. De term *Former West* speelt met de betekenis van de meer courante term *Former East* (voormalig Oostblok), dat na 1989 is gesynthetiseerd in een verenigd Europa.²² Hoe komt het dat er altijd over het voormalig Oostblok wordt gesproken, en niet over het voormalig Westen, als beiden zijn opgegaan in een nieuwe politieke werkelijkheid? Het Westers discours betuttelt

¹⁸ Milan Kundera, *Het boek van de lach en de vergetelheid*, vert. Jana Beranová (Amsterdam: Ambo, 2004), 38.

¹⁹ Max Bruinsma, "Kunst – Openbaar – Ruimte," in *STIFF: Hans van Houwelingen vs. Public Art*, ed. Max Bruinsma. (Amsterdam: Artimo, 2004), 11.

²⁰ Igor Zabel, "The (former) East and its identity," vert. Ivan Gutierrez in *The Promises of the Past: A Discontinuous History of Art in Former Eastern Europe*, ed. Christine Macel et al. (Zürich: JRP/Ringier, 2010), 210.

²¹ <http://www.formerwest.org>.

²² Aan de grenzen, regelgeving en de openheid wordt nog altijd gewerkt, niet tot ieders genoegen. Kritiek wordt bijvoorbeeld geuit op de kosten van het verenigd Europa en de verdeling van de rekening. Zie ook: <http://programma.vpro.nl/slagombrussel>.

dat Oosten nog altijd door dergelijke terminologie te blijven bezigen, blijven verwijzen naar een plek die ooit anders was, “voormalig”. Het Westen blijft de stevige culturele en politieke autoriteit die het altijd was, zogenaamd onberoerd door de politieke verschuivingen. Het Oosten bestaat bij de gratie van de erkenning door het Westen:

“As far as the world of contemporary art is concerned, [the West winning the Cold War] means that one can find there the majority of the institutions and mechanisms that constitute and define this world and determine what is and what is not its part: galleries, museums, collectors, magazines, critics, art (art theory) produced in the former East has to be confirmed by this system to be accepted as relevant.”²³

Former West onderzoekt de opkomst van het Westen als normatieve conditie, tegenover het voormalige Oosten.²⁴ Dat Westen vormde de hegemonie waaraan geconformeerd diende te worden, het veronderstelt de assimilatie van het Oosten waarbij het ongelukkige verleden wordt vervangen door een nieuwe werkelijkheid die ideologische vrijheid propageert. Die vrijheid werd ook door Oost-Europese kunstenaars gezien als een groot goed. Zij zagen zichzelf dan ook als vertegenwoordigers van het Westen in het Oosten.²⁵ Hoewel ook de dissidente Tsjechische kunstenaars zich meer verbonden voelden met het Westen is het niet de bedoeling de indruk te wekken dat de Oost-Europese kunstenaars “thuis” kunnen komen via door het Westen gefaciliteerde “inclusion of the Other”. “It’s not about bringing the other home.”²⁶ In plaats daarvan moeten beide synthetiseren in een nieuwe, gedeelde geschiedenis. Dat was ook het doel van de tentoonstelling *Promises of the Past*:

“Different temporalities, different generations of artists and different artistic propositions are thus combined and juxtaposed [...] in order to invite the public to draw comparisons between scenes that remained separate for a long time, and to contribute to reuniting European art within the same history.”²⁷

De Midden- en Oost-Europese kunst verdient autonomie, onafhankelijk van een Westers begrippenkader. Zelfs bij exposities in het Westen werd kunst uit het voormalige Oosten zodanig gepresenteerd dat het tegemoet kwam aan het Westerse publiek:

“Western curators who gave us the opportunity to exhibit Czech artworks at their most prestigious galleries often modified their original conceptions of the exhibitions, rearranging them to fit the requirements of a Western public. Thus the content of the artwork was simplified and presented for mere aesthetic value. [...] The measure of visual similarity to Western art is still the determining factor for the acceptance of Czech artists in

²³ Igor Zabel, “The (former) East and its identity,” vert. Ivan Gutierrez in *The Promises of the Past: A Discontinuous History of Art in Former Eastern Europe*, ed. Christine Macel et al. (Zürich: JRP/Ringier, 2010), 211.

²⁴ Christine Macel en Joanna Mytkowska, “Promises of the past,” in *The Promises of the Past: A Discontinuous History of Art in Former Eastern Europe*, ed. Christine Macel et al. (Zürich: JRP/Ringier, 2010), 18.

²⁵ Jindřich Chaloupecký, “A winding road,” in *The Promises of the Past: A Discontinuous History of Art in Former Eastern Europe*, ed. Christine Macel et al. (Zürich: JRP/Ringier, 2010), 211.

²⁶ Elena Filipovic, Ana Janevski, Christine Macel, Nataša Petrešin-Bachelez, Tomáš Pospiszyl en Jan Verwoert, “On potential histories, discontinuity and politics of desire. A conversation, London, Friday 17 October 2008,” in *The Promises of the Past: A Discontinuous History of Art in Former Eastern Europe*, ed. Christine Macel et al. (Zürich: JRP/Ringier, 2010), 23.

²⁷ Alain Seban, (voorwoord), vert. Yves Tixier in *The Promises of the Past: A Discontinuous History of Art in Former Eastern Europe*, ed. Christine Macel et al. (Zürich: JRP/Ringier, 2010), 11.

*the West. Only artworks that fit wholly within the frame of Western art history prove viable.*²⁸

De blik van West naar Oost (en waarschijnlijk ook vice versa) is dus verre van zuiver. Om onafhankelijkheid van de voormalige *constituting other* te bewerkstelligen moet de bestaande terminologie daarom op de schop. Het is belangrijk “Oost-Europa” als begrip te ontzenuwen. Definitie van de oppositie tussen Oost en West geschiedt door negatie: als dat wat het niet (meer) is.²⁹ Namelijk: het Westen als de tegenpool van het voormalige Oostblok. Herdefinitie van de termen Oost en West en de binaire oppositie die eruit spreekt is alleen te bewerkstelligen door de Westerse retoriek die betrekking heeft op het Oosten ook in omgekeerde richting te bedrijven, en dat is waar *Former West* naar streeft.³⁰

De erfenis van het verleden blijft echter bestaan in de leefwereld van de voormalig Oost-Europeaan. Hoewel de oppositie tussen West en Oost regionaal gedefinieerd wordt in een negatie van het verschil, lijken de meest relevante en waardevolle kunststopvattingen geworteld te zijn in juist dat verleden.³¹ De *tankrealiteit*, die na de Praagse Lente de publieke ruimte tekende, leeft voort in de gedachten en dus in de mentale ruimte van hen die hem hebben ervaren.³² Een nadere beschouwing van de Tsjechische conditie en de maatschappelijke en politieke bewegingen in de recente geschiedenis geeft aanwijzingen voor het interpreteren van de Tsjechische kunst in de publieke ruimte en hoe de kunstenaar met het esthetisch gebaar (*aesthetic gesture*) een maatschappelijk belang probeert te dienen.³³ Dat belang is het scheppen van autonomie. Autonomie is niet een exclusief menselijke kwaliteit, maar een eigenschap die af te leiden valt uit het gedrag in een netwerk; een netwerk van mensen (de mentale sfeer) en dingen (de fysieke sfeer).³⁴ Dit is wat het *Former West*-onderzoeksinitiatief beoogt, zij het voor het gehele voormalige Oosten en Westen. Ik concentreer mij hier op Tsjechië, omdat daar mijn persoonlijke ervaring ligt. Dit onderzoek richt zich op de ontwikkeling van een autonomie met behulp van kunst of kunstzinnige interventies in de openbare ruimte.

“Elke ingreep van mensen (en niet alleen mensen) in de ruimte waarin zij zijn, vertegenwoordigt een interpretatie van die ruimte. [...] Zodra een ruimte door de

²⁸ Jiří Ševčík en Jana Ševčíková, “Post-Totalitarian Blues with a Happy Ending,” In *Beyond Belief: Contemporary Art from East Central Europe*, samengesteld door Laura J. Hoptman en Laszlo Beke. (Chicago: Museum of Contemporary Art, 1995), 69.

²⁹ Christine Macel en Joanna Mytkowska, “Promises of the past,” in *The Promises of the Past: A Discontinuous History of Art in Former Eastern Europe*, ed. Christine Macel et al. (Zürich: JRP/Ringier, 2010), 18.

³⁰ Voor nader onderzoek naar de postsocialistische conditie verwijs ik u naar de bibliotheek van de Basis voor Actuele Kunst (BAK) te Utrecht.

³¹ Christine Macel en Joanna Mytkowska, “Promises of the past,” in *The Promises of the Past: A Discontinuous History of Art in Former Eastern Europe*, ed. Christine Macel et al. (Zürich: JRP/Ringier, 2010), 19.

³² Een term ontleend aan een publicatie van Hans Renner uit 1978: Tsjechoslowakije en de tankrealiteit (NIVV-reeks, Den Haag: Staatsuitgeverij). Renner beschrijft hier de Tsjechische situatie na de onderdrukking van de Praagse Lente.

³³ Een term ontleend aan Simon Sheikh, die het *aesthetic gesture* typeert als een poging tot het herontwerpen van de waargenomen werkelijkheid. Dit houdt volgens Sheikh ook in dat er geen verschil bestaat tussen een politiek en een non-politiek kunstwerk. Simon Sheikh, “The End of an Idea: On Art, Horizons and the Post-Socialist Condition,” in *Art and Theory After Socialism*, ed. Melanie Jordan & Malcolm Miles. (Bristol & Chicago: Intellect, 2008), 71.

³⁴ Lynette Khong, “Actants and enframing: Heidegger and Latour on technology,” *Studies in History and Philosophy of Science Part A* 34 (2003): 694.

*afbakening, invulling en interpretatie ervan is gedefinieerd, heeft alles binnen die ruimte betekenis.*³⁵

Openbare ruimte en kunst

De ruimte waarin wij leven is niet beperkt tot onze huiskamers, onze straten of onze landsgrenzen. Binnen deze fysieke afkaderingen, die we doorgaans ruimtes noemen, is een zekere gelaagdheid te ontwaren die verwijst naar de functie van de ruimte. De inrichting van onze huizen bewijst dit: in de huiskamer een bankstel, in de slaapkamer een bed, in de badkamer een douche. Deze manier van inrichten ondersteunt de functie van de ruimte. Hetzelfde kan gezegd worden voor de organisatie van de ruimtes onderling, hoe die zich tot elkaar verhouden. Doorgaans liggen in functie gerelateerde ruimtes dichtbij elkaar, zoals de keuken en de eetkamer, of de badkamer en de slaapkamer. De manier waarop de ruimtes ingericht zijn en zich tot elkaar verhouden maakt ook dat binnen deze ruimtes bepaalde gedachten en ideeën (denkbeelden) vorm kunnen krijgen of uitgedrukt kunnen worden. De muren scheiden deze ruimtes fysiek van elkaar, en in die fysieke afperkingen liggen de discursieve of mentale ruimtelijke aspecten verborgen.³⁶ De discursieve of mentale ruimte krijgt vorm door de inrichting en de verhouding, maar dat werkt ook vice versa. Er is sprake van een wisselwerking tussen de twee. De fysieke, lijfelijk ervaren publieke ruimte is een afspiegeling van de mentale ruimte.³⁷

De alledaagse werkelijkheid wordt bepaald door het fysieke en het mentale aspect van de ruimte. In ruimtes onderling kan daarin een verschil bestaan. Zo is de ruimte die ik bewoon afwijkend van de ruimte van mijn Tsjechische generatiegenoot en komen onze kaders voort uit die ruimtes, die dus ook onderling verschillen. In dit deel onderzoek ik de verhouding tussen de fysieke en de mentale ruimte, aan de hand van de marxistisch-geografische theorie van Henri Lefebvre.

De receptie of interpretatie van kunst is niet alleen afhankelijk van het kunstwerk zelf. Wat receptie of interpretatie mogelijk of onmogelijk maakt is de aard van de ruimte waarin het kunstwerk zich bevindt. Musea presenteren kunst vanuit die specifieke doelstelling dus vraagt die ruimte om een ontvankelijkheid bij het publiek en vergewist het publiek zich van het feit dat het met kunst geconfronteerd wordt. De ruimte stuurt dus aan op de ontmoeting tussen beschouwer en kunst. Wat in de museale ruimte gepresenteerd wordt is kunst. Wat we in de openbare ruimte vinden is echter lang niet altijd kunst, al is daar geen harde wetmatigheid voor te formuleren. De aard van kunst is zelfs zo amorf en veranderlijk dat Ernst Gombrich stelt dat er helemaal geen kunst bestaat, enkel kunstenaars.³⁸

Kunst in de openbare ruimte bestaat vooral in de blik van de beschouwer, niet in de organisatie van die ruimte, en die blik is veranderlijk. Kunst in de openbare ruimte, of publieke kunst, is in die definitie afhankelijk van een serie voorwaarden variëren van de

³⁵ Max Bruinsma, "Kunst – Openbaar – Ruimte," in *STIFF: Hans van Houwelingen vs. Public Art*, ed. Max Bruinsma. (Amsterdam: Artimo, 2004), 13.

³⁶ Denk aan het vergeten bij het bewegen van de éne ruimte naar de andere, het *boundary-effect* van deurportalen. G. A. Radvansky et al, "Walking through doorways causes forgetting: Further explorations," in *The Quarterly Journal of Experimental Psychology*. 2011, 64 (8), 1632 – 1645.

³⁷ Max Bruinsma, "Kunst – Openbaar – Ruimte," in *STIFF: Hans van Houwelingen vs. Public Art*, ed. Max Bruinsma. (Amsterdam: Artimo, 2004), 13.

³⁸ Ernst Gombrich, *The Story of Art: Pocket Edition*. (London: Phaidon, 2006), 21.

oorsprong van het object, de geschiedenis, de locatie en het maatschappelijke doel.³⁹ De locatie van het publieke kunstwerk is waar het hier om gaat, want die locatie is niet eenduidig en vast. Het kunstwerk heeft afgezien van de fysieke aanwezigheid in de openbare ruimte ook een locatie in de sociaal, maatschappelijk en politiek gedeelde ruimte, een gedeeld lot of gemeenschappelijke ideaal verbeeldend.⁴⁰ Het kan een plek markeren en verwijzen naar een gebeurtenis die daar plaatsvond en de geschiedenis voelbaar maken, maar het kan ook een atmosferisch doel hebben, een fysieke plaats decoreren of zich ten doel stellen verbindingen te leggen tussen gebouwen of mensen. Het doel van dergelijke kunst kan zijn ruimte te genereren in plaats van in te nemen.⁴¹ De gegenereerde ruimte is de ruimte voor herdenking, discussie of bespiegeling. De sociale relevantie van publieke kunst hangt sterk af van die mentale ruimte, de ruimte van het gesprek of de kennis: de discursieve ruimte. Zo draagt het bij aan de cultuur, in de definitie van Lotte Haagsma: *“een broedmachine voor nieuwe inzichten en ontwikkeling”*.⁴²

*“Autonomie in de kunst heeft te maken met de manier waarop een kunstwerk zich aan al te letterlijke en eenduidige interpretaties en toepassingen onttrekt.”*⁴³

Individuele en maatschappelijke autonomie via kunst moet dus ontleend worden aan de onmogelijkheid van eenduidige interpretaties. Met andere woorden: er moet vrijheid van interpretatie zijn, de ruimte tot het spreekwoordelijk vergissen. Kunst verbeeldt hier de verdeeldheid of het “gemompel” in de ruimte van de gedeelde ervaringen en dat rechtvaardigt de publieke urgentie van kunst. Een goed kunstwerk, zo stelt Lotte Haagsma, biedt ruimte aan een veelstemmig publiek waarbij het zich voortdurend kan aanpassen zonder de ondoorgrondelijke eigenheid te verliezen. Kunstenaars die in de openbare ruimte werken stellen zich zo ten doel het veranderlijke gemompel in de ruimte te leveren, met behoud van de gedeelde ervaring en eigenheid tegelijk.

In de openbare ruimte vervult het kunstwerk een mediërende functie. Het verbindt verleden aan heden en het materiële aan het discursieve. Kunst in de openbare ruimte streeft naar het creëren van (momenten van) openbaarheid, aldus Haagsma. Het resultaat van publieke kunst zou naast het beeld ook aandacht, interactie, dialoog en conflict moeten zijn. *“Openbaarheid” omvat zowel de gedachten en ideeën als de personen die deze gedachte hebben en uitwisselen, als een proces van uitwisseling.*⁴⁴ De kwaliteit en zichtbaarheid van deze uitwisseling illustreren de vrijheid en de machtsverhouding tussen individu en maatschappij. Ook geeft het vorm aan eventuele trauma's, zoals de socialistische erfenis van Tsjechië. De openbaarheid is dus een belangrijk maatschappelijk thema. Publieke kunst kan bijdragen aan de totstandkoming van openbaarheid en de discussie die we voeren opstarten en vorm geven. De ruimte waarin die discussie wordt gevoerd is de

³⁹ Hilde Hein, “What is Public Art? : Time, Place, and Meaning” in *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*. 1996, 54 (1), 1 – 7.

⁴⁰ Lotte Haagsma, “Beeldenmacht,” in *Claiming Visibility: The Politics of Public Art*, ed. Lotte Haagsma et al. (Amsterdam: Mondriaan Fonds, 2012), 11.

⁴¹ Camiel van Winkel, *Moderne leegte: over kunst en openbaarheid* (Nijmegen: SUN, 1999), 151.

⁴² Lotte Haagsma, “Beeldenmacht,” in *Claiming Visibility: The Politics of Public Art*, ed. Lotte Haagsma et al. (Amsterdam: Mondriaan Fonds, 2012), 12.

⁴³ Lotte Haagsma, “Beeldenmacht,” in *Claiming Visibility: The Politics of Public Art*, ed. Lotte Haagsma et al. (Amsterdam: Mondriaan Fonds, 2012), 14.

⁴⁴ Lotte Haagsma, “Beeldenmacht,” in *Claiming Visibility: The Politics of Public Art*, ed. Lotte Haagsma et al. (Amsterdam: Mondriaan Fonds, 2012), 21.

mentale ruimte zonder welke de publieke ruimte eigenlijk niet bestaat.⁴⁵ Kunst werkt als ordenend principe in de openbaarheid. Dankzij kunst kunnen verandering en dynamiek gestalte krijgen, in de zelflegitimatie van de kunstenaar die met zijn werk “*ongevraagd, onbevraagd, ongewild, ongewenst, spontaan en bovendien zonder toestemming*” intervenueert in de ruimtelijke werkelijkheid.⁴⁶ Hiermee draagt kunst, als autonoom instrument, bij aan het openbreken van de discursieve ruimte en het openbare leven waarmee dat toegankelijk wordt voor velen. Publieke kunst is in zijn ongrijpbaarheid en veranderlijke betekenis een belangrijke methode tot het democratiseren van de openbare ruimte. Niet in eerste instantie door de fysieke manifestatie, alswel door de discursieve mogelijkheden die het biedt. Publieke kunst leidt af van het generieke en richt zich tot het specifieke in de ruimte. Het wordt verstaan vanuit wat de beschouwer in de openbaarheid deelt.⁴⁷

Het materiële is het “kunstwerk als ding”; het discursieve blijft besloten in de receptie of interpretatie van de beschouwer waarin het een “ding als kunstwerk” is. Volgens Camiel van Winkel is het samenvallen van deze twee modaliteiten in de openbare ruimte geen gegeven.⁴⁸ In de openbare ruimte is op kunst een andere conditie van toepassing dan in de afgesloten expositieruimte. Van Winkel noemt dit de institutionele openbaarheid (de ruimte binnen het museumgebouw), tegenover de stedelijke openbaarheid (de ruimte daarbuiten). De stedelijke openbaarheid heeft een sterk subjectief karakter. Het is juist dat karakter dat de voorwaarden schept voor effectieve esthetische gebaren, omdat daarin de vrije ruimte voor persoonlijke interpretatie besloten ligt, zonder te worden gestuurd of gedelegeerd door een kunstautoriteit. Dit is, wat Van Winkel noemt, de publieke conditie van kunst.⁴⁹ De openbare ruimte verruimt de mogelijkheden van het kunstwerk, al is de kunstenaar zich daar volgens Van Winkel niet altijd van bewust. Hoe het ding een kunstwerk wordt, en hoe het die functie vervolgens benut, is sterk afhankelijk van de theoretische inrichting van de ruimte die wij kennen als openbaar. Echter, binnen die ruimte is de openbaarheid veel complexer dan we vermoeden. Dit komt tot uiting in de tweeledige ruimte.

De Lefebvriaanse ruimte

De openbaarheid biedt een fysieke ruimte voor expositie en een mentale ruimte voor interpretatie. Tussen die twee blijft een grijs gebied bestaan dat zich nog het best laat omschrijven als het oncommuniceerbare.⁵⁰ Dit oncommuniceerbare typeert Henri Lefebvre als een “*ever-pursued residue*”. Het is een drijvende kracht achter de productie van kunst en een legitimatie voor interpretatie. De oncommuniceerbaarheid manifesteert zich in de onkenbaarheid van de kern van het werk, zoals het door de kunstenaar is gemaakt. Er valt wel iets uit het werk op te maken, maar bij overdracht of interpretatie is er altijd sprake van verlies. Desondanks is de ervaring van het interpreteren belangrijk genoeg om met dat verlies het kunstwerk niet geheel verloren te zien gaan. Het aspect van kunst dat in elk

⁴⁵ Max Bruinsma, “Kunst – Openbaar – Ruimte,” in *STIFF: Hans van Houwelingen vs. Public Art*, ed. Max Bruinsma. (Amsterdam: Artimo, 2004), 13.

⁴⁶ Lotte Haagsma, “Beeldenmacht,” in *Claiming Visibility: The Politics of Public Art*, ed. Lotte Haagsma et al. (Amsterdam: Mondriaan Fonds, 2012), 22.

⁴⁷ Max Bruinsma, “Kunst – Openbaar – Ruimte,” in *STIFF: Hans van Houwelingen vs. Public Art*, ed. Max Bruinsma. (Amsterdam: Artimo, 2004), 13.

⁴⁸ Camiel van Winkel, *Moderne leegte: over kunst en openbaarheid* (Nijmegen: SUN, 1999), 166.

⁴⁹ Camiel van Winkel, *Moderne leegte: over kunst en openbaarheid* (Nijmegen: SUN, 1999), 167.

⁵⁰ Henri Lefebvre, *The production of space*, vertaald door Donald Nicholson-Smith (Oxford: Blackwell, 1991), 28-29.

subject anders 'valt', is belangrijk voor de duiding van publieke kunst. Niet de interpretatie van dat werk, maar de interpretatie van de *functie* van het werk wordt hier onder de loep genomen. Dat wil zeggen dat er een zekere relevantie of actualiteit in de interpretatie wordt gelegd waar het kunstwerk baat bij heeft. Daarbij is het samenspel tussen de mentale en fysieke ruimte belangrijk, maar om het gevaar van de suggestie van algemeengeldigheid te ondervangen is het essentieel het concept van ruimte, waar kunst zich afspeelt en de maatschappelijke ontmoeting plaatsvindt, van een goede theoretische duiding te voorzien. Daartoe wordt in het volgende de filosofie van Henri Lefebvre behandeld.

De marxistische filosoof Henri Lefebvre duidt ruimte als een sociaal product.⁵¹ Ruimte is niet vrij of gratis, het is verkrijgbaar in zekere soorten en maten ter consumptie, maar altijd als handelswaar. Ruimte is gecommificeerd. Het karakter van ruimte is afhankelijk van hoe die ruimte gecreëerd wordt, door wie en voor wie. Ruimte is dus niet een maatschappelijke vanzelfsprekendheid. Die ruimte bestaat in twee opzichten: fysiek en mentaal.⁵² De fysieke ruimte is de tastbare wereld waar we ons in bevinden. Onze huiskamer, onze auto, onze infrastructuur en de pleinen waarop we ons verzamelen. Maar de benutting van die ruimte is afhankelijk van de mentale ruimte die daarvoor gegeven wordt. De afwezigheid van pleinen maakt samenscholing bijvoorbeeld in eerste instantie al onmogelijk, wat zijn gevolgtrekkingen heeft voor de eventualiteit van een protest. De inrichting van de ruimte faciliteert en stuurt het gedrag van de burger. De twee ruimtes (fysiek en mentaal) moeten in overeenstemming zijn met elkaar om functioneel te zijn.

Wet- en regelgeving bepaalt wat er in de ruimte mag en kan en creëert daarmee een mentaal kader dat geldt binnen de fysieke ruimte. Regels zijn als mentale muren die opgetrokken worden rond het individu en de maatschappij. Dat mag niet al te negatief geïnterpreteerd worden: regels garanderen soms immers ook bewegingsvrijheid. Een regel die stelt dat het individu niet belemmerd mag worden in zijn bewegingen werpt een muur op voor de één, maar betekent een vrije doorgang voor de ander. De notie van vrijheid hierin is een interessante, want is de vrijheid voor de één niet een belemmering voor de ander? Hoe individuele vrijheid te waarborgen in een maatschappelijk systeem dat rekening moet houden met diverse interpretaties van dat begrip en die moet samenbinden in één systeem? Vrijheid is daarom altijd relatief en afhankelijk van mentale en fysieke facilitatie. Recentelijk zien we dit gebeuren bij de vrijheid van meningsuiting: hoe ver mag je gaan in het gesproken woord en in hoeverre kan dat woord een beperking van vrijheid van een ander betekenen?

De functie van ruimte is in zowel fysiek als mentaal opzicht een product van de maatschappij, stelt Lefebvre, en ruimte produceert vervolgens kaders, regels en mogelijkheden. De werkelijkheid van het concept ruimte staat enigszins op zichzelf. De ruimte die wordt geproduceerd kan dienen als een instrument van denken en handelen. Het regulerend vermogen van ruimteproductie heeft als gevolg dat het kan worden aangewend als een middel van controle, en dus van macht en overheersing, aldus Lefebvre.⁵³

⁵¹ Henri Lefebvre, *The production of space*, vertaald door Donald Nicholson-Smith (Oxford: Blackwell, 1991), 26.

⁵² Dit is vergelijkbaar met de materiële en de discursieve kwaliteiten van het kunstwerk van Van Winkel, die zich in respectievelijk de fysieke en de mentale ruimte manifesteren.

⁵³ Henri Lefebvre, *The production of space*, vertaald door Donald Nicholson-Smith (Oxford: Blackwell, 1991), 26.

Politieke dogma's zijn de uitgangspunten voor de inrichting van ruimte en de vorm, betekenis en begrip van kunstwerken. Maatschappelijke gelijkheid wordt ermee gefaciliteerd, alsmede hiërarchie: we moeten wachten op onze beurt, maar tegen extra betaling kan de reiziger de *priority boarding*-rij benutten. Het kapitalistisch systeem is dus ook van toepassing op ruimte, door er mechanismen in aan te brengen die handelingsprogramma's activeren.⁵⁴ Een politiek dogma als het socialisme, zoals dat tot 1989 de dienst uitmaakte in Tsjecho-Slowakije, gebruikt de mentale ruimte om de openbaarheid naar haar wensen in te richten. Via sterilisatie van de publieke ruimte verloor het individu zijn autonomie. De beleving en interpretatie van de openbare ruimte werd ermee sterk in mogelijkheden beperkt.

*“Through its apparatuses, the state became the owner of everything – perhaps with the exception of personal items and the domestic sphere which people established in their private (albeit state-owned) flats. [T]he public sphere had been emptied out.”*⁵⁵

Door de ruimte te steriliseren, te ontdoen van individuele uitdrukkingvormen, wordt de ruimte geleegd van (vrij uitgedragen) interpretaties of meningen. Het afzweren van particulier bezit in fysieke zin heeft een soortgelijk effect op de het mentale bezit, en daarin schuilt de feitelijke discursieve leging van de ruimte. Dit is typerend voor de overheerste ruimte (*dominated space*).⁵⁶ De volksstem wordt tot zwijgen gemaand door het bezit af te nemen.

Socialistische kunst in de openbare ruimte uit zich in de vorm van beelden en monumenten die een geschiedenis, identiteit of macht claimen en zichtbaar maken, als een opgedrongen politieke autoriteit. Door deze dwingende inrichting en beveiliging wordt de openbare ruimte steeds minder openbaar.⁵⁷ Goede kunst is ongrijpbaar, stelt Jeroen Boomgaard. Het samenbindend symbool is een onmogelijkheid. *“Een democratie verdraagt geen symbolen met algemene geldigheid en de ambiguïteit van de kunst is daar een voorbeeld van.”*⁵⁸ Van deze goede kunst kan in socialistische tijden dus geen sprake zijn. Van ambiguïteit mag daar immers geen sprake zijn, kunst mag niet bedwelmen, als “opium voor het volk”. Socialisme zweert individualiteit en uniciteit af ten behoeve van de egalitaire gemeenschap. Kunst creëert onderscheid tussen hoge en lage cultuur en dat wil het socialistisch regime te allen tijde voorkomen. Door nationalisering en het ontnemen van eigendom wordt de natie beschikbaar gemaakt voor het sociaal experiment.⁵⁹ Inbreuk op de ruimtelijke sterilititeit staat voor subversie, waarmee de burger vrijheidsontneming riskeert. In principe is hem

⁵⁴ De term handelingsprogramma's is ontleend aan de filosofie van Bruno Latour. Zie ook: Martin Lister, et. al., *New Media: A Critical Introduction*, 2e ed., (Londen: Routledge, 2009), 326.

⁵⁵ Ilja Kabakov, *On Emptiness*. Geciteerd in: Vit Havránek, “The post-bipolar order and the status of public and private under communism,” vert. Ivan Gutierrez in *The Promises of the Past: A Discontinuous History of Art in Former Eastern Europe*, ed. Christine Macel et al. (Zürich: JRP/Ringier, 2010), 28.

⁵⁶ Henri Lefebvre, *The production of space*, vertaald door Donald Nicholson-Smith (Oxford: Blackwell, 1991), 165.

⁵⁷ Lotte Haagsma, Lene ter Haar, Wouter Sibum en Maarten Verweij, “Inleiding. Claiming Visibility: The Politics of Public Art,” in *Claiming Visibility: The Politics of Public Art*, ed. Lotte Haagsma et al. (Amsterdam: Mondriaan Fonds, 2012), 5.

⁵⁸ Lotte Haagsma, Lene ter Haar, Wouter Sibum en Maarten Verweij, “Inleiding. Claiming Visibility: The Politics of Public Art,” in *Claiming Visibility: The Politics of Public Art*, ed. Lotte Haagsma et al. (Amsterdam: Mondriaan Fonds, 2012), 12.

⁵⁹ Boris Groys, “Privatization or Artificial Paradises of Post-Communism,” in *Art Power* (Cambridge: The MIT Press, 2008), 165–172. Online te raadplegen op: <http://monumenttotransformation.org/atlas-of-transformation/html/p/privatization/privatization-or-the-artificial-paradises-of-postcommunism-boris-groys.html>.

die vrijheid natuurlijk al ontnomen door het verbod op individuele uitdrukking of de ontmoediging ervan door middel van ruimtelijke sterilisatie. Het product van de zodanig ingerichte ruimte is een van overheidswege beperkt individueel handelen in zowel fysieke als mentale zin met als gevolg een geregisseerd collectief handelen. Het één loopt over in het ander en zo ontstaat mettertijd een beperkende maatschappelijke orde.

Interventies in de ruimte komen voort uit een afwijkend gedachtengoed. Het ideologisch verschil, dat zich concretiseert in de handeling van de dissident, beweegt zo vanuit de mentale ruimtelijke sfeer in de fysieke, waarmee uitdrukking wordt gegeven aan het verschil tussen die twee. Voor kunstenaars is de publieke interventie een effectief middel om vorm te geven aan een persoonlijk sentiment. Dat betreft niet noodzakelijk een protest of dissident gedrag, maar wel een drang tot manifesteren en de fysieke alsook de mentale ruimte te beïnvloeden. Artistieke interventies in de fysieke werkelijkheid fungeren als brug tussen de mentale en de fysieke sfeer en vormen pogingen het ding-als-kunstwerk en het kunstwerk-als-ding in modaliteit te laten overlappen. Die modaliteiten formuleert Camiel van Winkel als een discursief en een materieel niveau, naar de classificatie van mentaal en fysiek in de theorie van Lefebvre.⁶⁰ Daarvoor is het niet noodzakelijk om de interventie in eerste plaats als kunst te classificeren. *“People do not always know it is ‘Art’, and they do not need to. It has to work on its own merits.”*⁶¹ De definitie van kunst staat hier niet ter discussie, maar gezien vanuit de ruimte-theorie van Lefebvre in de context van het socialisme is kunst in de publieke ruimte te allen tijde een (zelf)bewuste interventie. Bewuste ervaring of lezing van interventies als zijnde kunst is geen noodzakelijkheid voor de effectiviteit ervan. Daar tegenover staat de veronderstelling van het kunstinstituut dat alles wat het presenteert als kunst wordt geconsumeerd, met medeweten van het publiek. Het instituut fungeert in deze ruimte als een autoriteit die aanstuurt op de esthetische ervaring, zoals het regime de openbare ruimte daarvan juist probeert te legen. Voor de effectiviteit van publieke kunst is het wellicht zelfs onwenselijke als de interventie zou worden geclassificeerd als kunst. De interventie zou zich daarmee buiten de mentale ruimte van het publiek plaatsen, geen interactie uitlokken en gezien worden als iets externs. De mediërende functie van kunst heeft dus baat bij een opgaan in de fysieke ruimte om effectiviteit te behouden. Door het kunstwerk als ding de fysieke ruimte in te smokkelen, waarna het een ding als kunstwerk kan worden, kan het die mediërende functie juist beter benutten. Op die manier beïnvloedt het de mentale ruimte van binnen uit.

De dubbele illusie

Dat we ons niet bewust zijn van ruimte als een product, of commodity, is volgens Lefebvre te wijten aan de verhulling door de dubbele illusie. Deze illusie is relevant voor dit onderzoek omdat het de tekortkomingen van het woord illustreert. In het beeld, dat tegenover het woord staat, blijft het oncommunicerbare bewaard waarvan ik eerder heb aangegeven dat het bijdraagt aan de invulling van de mentale ruimte, wat een belangrijke functie is van publieke kunst. Met die invulling draagt het bij aan de privatisering en appropriatie van de geleegde ruimte en tornt het aan de machtsstructuur van het regime van ideologische overheersing.

⁶⁰ Camiel van Winkel, *Moderne leegte: over kunst en openbaarheid* (Nijmegen: SUN, 1999), 166.

⁶¹ Judith Findlay, “Matthew Dalziel and Louise Scullion”, in *Art & Design* 11 (1996): 23.

De illusie van transparantie

De dubbele illusie heeft twee werkzame onderdelen die naar elkaar verwijzen, elkaar versterken en achter elkaar verschuilen. Enerzijds is er de illusie van transparantie, anderzijds de realistische illusie. De illusie van transparantie is de illusie van onschuld en gevaar. Transparantie garandeert immers veiligheid, gebaseerd op kennis.

“The illusion of transparency goes hand in hand with a view of space as innocent, as free of traps or secret places. Anything hidden or dissimulated – and hence dangerous – is antagonistic to transparency, under whose reign everything can be taken in by a single glance from that mental eye which illuminates whatever it contemplates. Comprehension is thus supposed, without meeting any unsurmountable obstacles, to conduct what is perceived.”⁶²

De ruimte kennen is de ruimte kunnen doorzien en dus de gevaren kunnen afwenden. Lefebvre meent echter dat die kennis niet de garantie van transparantie is. We kennen de ruimte immers door het geschreven en gesproken woord, dat zich tussen het subject en het object in wringt. Via het woord kunnen we kennis hebben. Spreken, schrijven en documenteren dragen bij aan de kennis van de ruimte en transparantie, is de veronderstelling.

“Hence a rough coincidence is assumed to exist between social space on the one hand and mental space – the space of thoughts and utterances – on the other. [...] The presumption is that an encrypted reality becomes readily decipherable thanks to the intervention first of speech and then of writing. It is said, and believed, that this decipherment is effected solely through transposition and through the illumination that such a strictly topological change brings about.”⁶³

Deze als woordfetisjisme te omschrijven houding levert echter ruis op die het kennen van de ruimte parten speelt. In het discursiveren van het gekende wordt voorbijgegaan aan het subject en diens subjectieve invulling. Schrijven, zo stelt Lefebvre, zou het begrip van het object door het schrijvende en sprekende subject moeten faciliteren, maar doet dat uiteindelijk niet of onvolledig. De overlap tussen het woord en de werkelijkheid is maar gedeeltelijk, als daar überhaupt sprake van is. Kunnen er rechten worden ontleend aan de beschrijving, de discursivering van de ruimte? Lefebvre denkt van niet, omdat het woord een compromis is, taal onvolledig is en zal blijven om de werkelijkheid volledig af te dekken.

“The act of writing is supposed to imply a discipline that facilitates the grasping of the ‘object’ by the writing and speaking ‘subject’.”⁶⁴

De sociale handelingen van het spreken en schrijven zijn op zichzelf gevolgen van het woordfetisjisme dat niet in het schrijven en spreken zelf wordt geïmplementeerd, met als gevolg dat het schrijven en spreken onvolledig blijft. Feitelijk is het implementeren van die sociale schrijf- en spreekhandeling onmogelijk, omdat het exponentieel meer werk oplevert dat met diezelfde schrijf- en spreekhandeling niet in te halen valt. Wat ontstaat is een

⁶² Henri Lefebvre, *The production of space*, vertaald door Donald Nicholson-Smith (Oxford: Blackwell, 1991), 28.

⁶³ *Ibid.*, 28.

⁶⁴ *Ibid.*, 28.

continu uitdijend lichaam van *hypertext*, een zelfverwijzend discours dat betekenis op betekenis stapelt en daarmee slechts groter en groter wordt zonder afdoende te kunnen worden gedefinieerd. De sociale handeling die telkenmale aan tekstuele duiding ontsnapt is echter wel van belang bij het begrip en kennis van de ruimte. De illusie van transparantie schuilt dus hierin dat de volledige, heldere weergave van de werkelijkheid door het woord altijd tekort zal schieten. Een oncommuniceerbaar deel (de discursieve handeling) blijft bestaan waarmee het gekende via het woordfetisjisme altijd in gebreke zal blijven.

De ruwe overeenkomst die wordt aangenomen te bestaan tussen de mentale en fysieke ruimte komt hiermee op de helling te staan. De illusie van volledigheid wordt echter door zichzelf in stand gehouden. Uiteindelijk ondergraaft dit elke poging een woordelijke uitdrukking te geven aan de (ervaring van) de werkelijkheid, maar zo ver wil ik niet gaan. Het zou het volledige discours buitenspel zetten. Wat echter aan relevantie niet inboet is het kunstwerk. Daarover kan men schrijven wat men wil, de ervaring van het kunstwerk (in de subjectieve ruimte) blijft onvertaalbaar naar het woord alleen. Het woord kan ondersteunen en richting geven, maar niet volledig afdekken. Dit wordt onderschreven in de discipline van de historiografie, waarin de benadering van de benadering tot studieobject wordt verheven. Het bewijst het doorlopend veranderlijk aangezicht van het woord.

De betekenis die in kunst wordt gelegd is per subject verschillend, waarmee de discrepantie tussen subject en object benadrukt wordt. Pas ná het ontstaan van de discrepantie vindt de discursivering plaats, waarbij de poging tot overdracht van het subjectieve in een medium, dat zich ten onrechte objectiviteit aanmeet (het woord), wordt vervat. Hiermee is een dubbele vertekening van het begrip van de ruimte een feit. En hierin schuilt ook het onvermogen vanuit eender welk perspectief of discours een ander juist te lezen en te interpreteren: de Tsjechische ruimte in de lezing van de Tsjech wordt cultureel op een bepaalde manier begrepen en in tekst gevat die weer vertaald moet worden naar andere tekst waarbij de culturele achtergrond verdwijnt of verandert zonder dat daar aandacht naar uitgaat. Relativisme schrijft voor dat de werkelijkheid waaruit het begrip van de ene ruimte ontstaat totaal verschilt van de werkelijkheid waarin dat begrip wordt vertaald, of erger nog, successievelijk wordt gelezen door een derde. In de tussentijd zijn drie hindernissen met wisselend succes genomen, maar geen van allen zijn volledig. De drieslag waarneming-interpretatie-verwoording vormt een drieslag van vertroebeling die uiteindelijk elke overlap tussen de fysieke en mentale ruimte onmogelijk maakt.

De kern van het werk, de lezing van de kunstenaar zelf, blijft ongrijpbaar, maar de spirituele overdracht die het doel is van het werk is wel een gegeven. Of het nu juist wordt geïnterpreteerd of niet, of het kunst genoemd wordt of niet, de illusie van transparantie wordt vermeden omdat de overdracht in de mentale ruimte plaatsvindt. "*De kwaliteit van [de spirituele] overdracht is het kunstwerk, hoewel het me niets uitmaakt of je het kunst noemt of niet,*" vindt Hans van Houwelingen.⁶⁵ Het kunstwerk bestaat in de ervaring. Eventuele interpretaties die leunen op het woord doen daar in geen geval recht aan. De kern van het werk met behoud van oorspronkelijkheid en betekenis over de verschillende mediërende fasen heen tillen is, gezien het in het voorgaande uiteengezette, onmogelijk.

⁶⁵ Camiel van Winkel, *Moderne leegte: over kunst en openbaarheid* (Nijmegen: SUN, 1999), 167.

De realistische illusie

Het tweede niveau van de dubbele illusie is de realistische illusie, of de illusie van natuurlijke eenvoud. Het baseert zich op substantie, doet een beroep op de tastbaarheid van 'dingen', waarmee die meer waarheidswaarde zouden hebben dan het ontastbare of het subjectieve.⁶⁶

De realistische illusie stelt dat het schrijven en spreken, voortkomend uit het subject, dus minder waarheidswaarde hebben omdat die niet te toetsen zijn aan de fysieke werkelijkheid. Ideeën, gevoelens en interpretaties die de drijfveren van het discours zijn hebben geen waarde voor de natuurlijke eenvoud. De vertaalslag van fysiek naar mentaal, per definitie onderhevig aan subjectiviteit, is eigenlijk een garantie voor vertekening van de werkelijkheid en per definitie dus gedeeltelijk onwaar. De natuurlijke eenvoud is een illusie omdat de dingen in zichzelf niets zeggen. Het 'zeggen' is voorbehouden aan het subject, maar dat 'zegt' de dingen vertekend. Hoewel het oncommuniceerbare in het 'ding' bewaard blijft, voorkomt het dat de mentale ruimte ermee wordt verrijkt omdat intersubjectieve toetsing een beroep op het subject doet en dat sluit natuurlijke eenvoud uit. Het naar buiten halen van de waarheid in het 'ding' is per definitie onvolkomen en gekleurd.

We kunnen voor een begrip van de tweeledige ruimte niet op eender welke illusie vertrouwen. Hierbij spelen culturele discrepanties tussen de subjecten en dat staat interpretatie van de objecten in de weg. Hoewel natuurlijke eenvoud de beste grond is voor individuele interpretatie, houdt het geen rekening met een grotere 'waarheid' en laat het zich niet toetsen aan de subjectieve werkelijkheid van derden, waarmee het waarheidsgehalte op zijn best discutabel te noemen is. Waarheid op individueel niveau is uiteraard afhankelijk van de waarheid op maatschappelijk niveau, maar die laatste kan zich enkel en alleen via subjectieve discursivering manifesteren. De twee waarheden vinden elkaar nooit in zuivere vorm, altijd via de verwoorde interpretaties van de 'dingen'. Een kunstwerk-als-ding of een ding-als-kunstwerk zijn hetzelfde in zoverre dat het verschil ligt in de ervaring ervan in het subject. Het is waar dat subject de voorrang aan geeft dat het ding een kunstwerk is of andersom. Die ervaring wordt beïnvloed door de maatschappelijke waarheid die weer afhankelijk is van de discursieve deel-waarheden wat weer verkleuring inhoudt. Oorspronkelijkheid blijft besloten in de directe zuivere ervaring, maar die is op het moment van mentale classificatie al gekleurd. De overlap tussen de mentale en de fysieke sfeer berust dus op het axioma van communiceerbaarheid, wat in de dubbele illusie van Lefebvre wordt ontkracht.

Letterlijk zijn de woordelijke verklaringen en uitleg van de fysieke ruimte dus *vol-ledig*: discursief exhaustief maar zonder de omvang van de ervaring van het beschrevene, al leidt het consumeren van het beschrevene wel weer tot een nieuwe ervaring die weer kan worden gediscursiveerd. Deze dwaling is slechts een detail in de werking van het discours en haar relatie tot de fysieke en mentale werkelijkheid. Het gebeurt op dit exacte moment als ik de woorden en ideeën – reeds vanuit het Frans vertaald door Donald Nicholson-Smith – van Henri Lefebvre probeer te doorgronden en te verwerken in mijn eigen ideeën die ik u vervolgens aanbiedt ter interpretatie. Dit proces van appropriatie (het *eigen* maken, van persoonlijke aankleding of inhoud voorzien) is een postmodern gegeven dat inmiddels wordt aanvaard als een creatieve handeling, maar zich verwijderd van de objectieve

⁶⁶ Henri Lefebvre, *The production of space*, vertaald door Donald Nicholson-Smith (Oxford: Blackwell, 1991), 29.

weergave van de ruimte in al haar opzichten. Het is dan ook juist in de appropriatie van zowel woord als beeld waar de bevrijding van ideologische dogma's te vinden is.

“Every society produces its own space. The city of the ancient world cannot be understood as a collection of people and things in space; nor can it be visualized solely on the basis of a number of texts and treatises on the subject of space. For the ancient city had its own spatial practice: it forged its own – appropriated – space.”⁶⁷

Gelijk Lefebvre's antieke stad niet kan worden begrepen als een verzameling mensen en dingen in ruimte, zo kan ook de ideologische *other* niet eenvoudig worden begrepen. De ene bestaat bij de gratie van de ander, en zo rechtvaardigen beide zich door de negatie van hun tegenovergestelde. En tegelijkertijd zijn beide afhankelijk van elkaar: *“everything is concentrated on the mutual hold of enemies.”⁶⁸* We moeten ons vergewissen van de ruimtelijke praktijk (*spatial practice*) van ons onderzoeksobject en diens wijze van appropriatie proberen te doorgronden, zoals wij ons vergewissen van onze eigen ruimte. Kunst is het resultaat van die appropriatie. Analyseren van het werk is niet voldoende: we moeten de gehele context behandelen willen we iets zinnigs kunnen zeggen over de werkzame mechanismen in deze kunstwerken. Want juist in kunstwerken vinden we representaties van de machtsstructuren in kwestie.⁶⁹

De conceptuele triade

Eenmaal we de dubbele illusie doorzien, openbaren zich drie niveaus van productie van ruimte: de waargenomen ruimte (*social practice*), de geconceptualiseerde ruimte (*representations of space*) en de geleefde ruimte (*representational spaces*). Hoe de ruimte waargenomen wordt hangt af van de verhouding tussen de fysieke en de mentale gelaagdheid van die ruimte. Die mentale laag maakt deel uit van de geconceptualiseerde ruimte, waarin denkwijzen besloten liggen.⁷⁰ Lefebvre stelt dat de geconceptualiseerde ruimte de overheersende ruimte is. Hierin ontstaan de concepten waarmee de ruimte of de werkelijkheid begrepen wordt, de termen die uitdrukking geven aan het bestaan. Het is de ruimte van de wetenschappers en de planners die namen geven aan wat deel uitmaakt van de werkelijkheid en de waarneming via de door hen opgestelde concepten. Hier wordt dus bepaald hoe de werkelijkheid wordt begrepen.

Kunst die deel uitmaakt van de werkelijkheid wordt gekend en benoemd met de concepten die de ruimte weergeven. Afhankelijk van die concepten wordt een kunstwerk geïnterpreteerd. Dit maakt interpretatie van ruimte mogelijk. De kunst schikt zich dus in de concepten waar de beschouwer over beschikt. Het kunstwerk *an sich* kan zo van mentale vorm verschillen tussen de éne en de andere beschouwer, afhankelijk van diens conceptuele gereedschap. Over de publieke ruimte kan gezegd worden dat daar andere concepten op van toepassing zijn dan op de museale ruimte, wat de interpretatie van kunst in beide ruimtes sterk van elkaar doet verschillen.

⁶⁷ Henri Lefebvre, *The production of space*, vertaald door Donald Nicholson-Smith (Oxford: Blackwell, 1991), 31.

⁶⁸ Jiří Ševčík en Jana Ševčíková, “Post-Totalitarian Blues with a Happy Ending,” In *Beyond Belief: Contemporary Art from East Central Europe*, samengesteld door Laura J. Hoptman en Laszlo Beke. (Chicago: Museum of Contemporary Art, 1995), 72.

⁶⁹ Henri Lefebvre, *The production of space*, vertaald door Donald Nicholson-Smith (Oxford: Blackwell, 1991), 33.

⁷⁰ Henri Lefebvre, *The production of space*, vertaald door Donald Nicholson-Smith (Oxford: Blackwell, 1991), 33.

De locatie van publieke kunst, nu, is voornamelijk in de geconceptualiseerde ruimte en gedijt bij een conceptuele rijkdom van de beschouwer. In ideologische overheersing verarmt die conceptuele uitrusting echter. De onderdrukker steriliseert de ruimte (*dominated space*), sluit deze af en leegt deze met behulp van technologie en praktijk. Onder technologie wordt hier de methodiek en de “*apparatuses*” van de onderdrukker verstaan.⁷¹ Één zo’n methode is het uitbannen van kunst die niet de socialistische boodschap ondersteunt. Kunst leidt immers tot een onderscheid tussen hoge en lage cultuur, een sociaal onderscheid, terwijl de socialistische leer voorschrijft dat iedereen gelijk is en goederen – producten waaronder ook ruimte – gelijk verdeeld worden.

Privatisering en appropriatie

Tegenover de gelijke verdeling van ruimte en andere goederen staat het principe van privatisering. Boris Groys beschrijft deze privatisering als een gewelddadige ontleding en private appropriatie van het dode staatslichaam.⁷² Dat staatslichaam is dood omdat de socialistische doctrine is uitgewerkt. De ruimte die voorheen gereserveerd was voor gelijke distributie onder haar bewoners wordt weer beschikbaar. Dat leidt tot het met een zeker geweld eigen maken van die ruimte, het terug ontstaan van particulier bezit door afscherming met hekken of muren. Appropriatie is het mechanisme waarmee overheersing wordt bestreden. De geapproprieerde ruimte staat tegenover de gedomineerde ruimte, volgens Lefebvre, maar de twee zijn ook onlosmakelijk met elkaar verbonden.

Het publieke kunstwerk is de brug tussen de mentale en de fysieke ruimte: het is een uitdrukking van een subject die zich leent ter interpretatie van een ander subject (een andere mentale ruimte) die plaatsvindt in de gemeenschappelijke fysieke ruimte en een mogelijkheid tot ‘vergissen’ of onbedoeld subversief interpreteren faciliteert. Het is de ontmoeting van het fysieke en het mentale zonder deze uit te willen putten in analyse of opdringerig wil zijn in boodschap. Juist door het ontbreken van een betekenis kader kan die boodschap niet opdringerig zijn en kan er geen eenduidigheid in het werk worden gelegd of eraan worden ontleend. Dit is de democratie van de publieke kunst en de publieke conditie van kunst. Hoe dit spel van interpretatie en appropriatie zich voltrekt tegen de achtergrond van politieke verschuivingen is juist in de postsocialistische conditie relevant voor het begrip van kunst. Appropriatie kan immers de traumatische lading van beelden en symbolen wegnemen door een alternatief te bieden. Let wel: het gaat hier om kunst die *unsolicited* is, niet in opdracht is gemaakt. Carlo McCormick noemt de kunst-in-opdrachtpraktijk de ‘*kiss of death*’ omdat het elk risico wegneemt. De opdracht impliceert een betekenis kader. Dat sluit niet aan bij de individuele uitdrukkingvorm die kunst behoort te zijn, maar zou meer een nivellerende institutionele kernwaarde proberen na te streven, en institutionele waarden zijn te zeer sturend van karakter. Daarom is *unsolicited*

⁷¹ Ilja Kabakov, *On Emptiness*. Geciteerd in: Vit Havránek, “The post-bipolar order and the status of public and private under communism,” vert. Ivan Gutierrez in *The Promises of the Past: A Discontinuous History of Art in Former Eastern Europe*, ed. Christine Macel et al. (Zürich: JRP/Ringier, 2010), 28.

⁷² Boris Groys, “Privatization or Artificial Paradises of Post-Communism,” in *Art Power* (Cambridge: The MIT Press, 2008), 165–172. Online te raadplegen op: <http://monumenttotransformation.org/atlas-of-transformation/html/p/privatization/privatization-or-the-artificial-paradises-of-postcommunism-boris-groys.html>.

art de weg naar verovering van de ruimte via oproer, een activering van de publieke ruimte en haar symbolen.⁷³

Kunst moet dus een zeker risico impliceren. Als alles gedoogd is kan dat risico ook niet bestaan. Kunst moet ergens wringen met de mores van de publieke ruimte, waarin het het bewijs in zich draagt van de vrijheid in de openbare ruimte. Die vrijheid kan alleen authentiek zijn als er ook vrijheid is voor subversiviteit. De overloop van het mentale in het fysieke en vice versa bestaat in de concretisering van het protest. Denk hierbij aan graffiti of andere uitingsvormen van street art. Gekoppeld aan de vrijheid van het aanbrengen van kunst staat de vrijheid het te interpreteren en zich de beelden eigen te maken, van een persoonlijke betekenis te voorzien. Hoewel die betekenis geworteld is in een gemeenschappelijk verleden van onderdrukking moet de beschouwer zich bewust zijn van de ruimte die hem ter beschikking staat en de persoonlijke interpretatie van het werk. Het verleden begrippenkader wordt ook hier juist in de negatie ervan benadrukt, zoals Oost en West aan elkaars negatie hun bestaansrecht ontlenden. Het publieke kunstwerk faciliteert de appropriatie door het starre betekenskader te negeren. De aard van die betekenis blijft oncommuniceerbaar, zoals ook de eventuele oorspronkelijke betekenis oncommuniceerbaar blijft.

De oorspronkelijke betekenis is echter ondergeschikt aan de vrije interpretatie van de beschouwer, want daarin ligt de autonomie van de beschouwer vervat maar komt de autonomie van het kunstwerk te vervallen. Er is zogezegd een overdracht van autonomie, waarbij het werk wordt geappropriëerd en betekenis krijgt die afhankelijk is van de discursieve ruimte van de beschouwer. Het wordt als het ware ingelijfd: "*het is een discours geworden, een dialoog, een antwoord, een voorstel aan de ruimte, aan het publieke, niet alleen aan zichzelf.*"⁷⁴ De hermetische ruimte waarbinnen de persoonlijke betekenis of interpretatie verblijft, en waar die niet zonder meer uit is te halen, is de autonome ruimte van zowel kunstenaar als beschouwer die met het kunstwerk gemedieerd wordt. De kunstenaar probeert met een interventie de beschouwer deelgenoot te maken van zijn of haar vrijheid. Als het kunstwerk de dialoog met de beschouwer effectief aangaat is er sprake van een "*spirituele overdracht*" van autonomie en wordt er aan het werk betekenis gegeven. De autonomie die het publieke werk kan bewerkstelligen zaait de kiem voor een grotere persoonlijke en maatschappelijke vrijheid. In de gedeelde vrijheid schuilt vervolgens de gemeenschappelijkheid: de gemeenschappelijke vrijheid tot interpreteren en vergissen. Vanuit deze vrijheid kan het verleden ideologisch juk worden afgeworpen.

Als er iets duidelijk is geworden uit mijn analyse van Lefebvre's ruimte is het dat zuivere overdracht van oorspronkelijkheid, betekenis of intentie onmogelijk is. Dit bewijst dat de autonomie van het individu, wiens interpretatie een poging is het oncommuniceerbare te ontmoeten, te vinden is in de receptie van 'dingen' en 'kunstwerken', niet noodzakelijk in die volgorde. Het waarborgt ook de individuele vrijheid van interpretatie die zich onttrekt aan starre betekenskaders zoals die onder totalitarisme worden geformuleerd. Kunst en de interpretatie dragen bij aan het principe van *self-empowerment* en actief burgerschap, "*de*

⁷³ Lotte Haagsma, "Beeldenmacht," in *Claiming Visibility: The Politics of Public Art*, ed. Lotte Haagsma et al. (Amsterdam: Mondriaan Fonds, 2012), 24.

⁷⁴ Max Bruinsma, "Kunst – Openbaar – Ruimte," in *STIFF: Hans van Houwelingen vs. Public Art*, ed. Max Bruinsma. (Amsterdam: Artimo, 2004), 15.

urgentie om van onderaf als individu zichtbaarheid op te eisen voor zichzelf, een idee of beeld".⁷⁵ Actief burgerschap keert de machtsstructuur om: van *top-down* naar *bottom-up*. Dit is de democratische wending die in de wisselwerking tussen de fysieke en de mentale ruimte door publieke kunst wordt gefaciliteerd.

De nieuwe ruimte

De 'geladen ruimte' als werkgebied en drijvende kracht achter de kunstenaarspraktijk in de gewezen context, vormen fundamentele begrippen voor de effectiviteit van publieke kunst. Het draagt bij aan het vormgeven van de *genius loci*, de geest of bezieling van een plaats. Deze klassieke term gaat over het begrip van de ruimte en de uitwassen ervan, zoals die zijn af te lezen aan architectuur en kunst in de openbare ruimte. Kunst betekent in dit geval de *genius loci* te visualiseren in de openbare ruimte, het scheppen van een betekenisvolle ruimte die bijdraagt aan het proces van identificatie om te delen in de ervaring van het lokale karakter. Christian Norberg-Schulz legt de *genius loci* uit als werkzaam op twee niveaus (gelijk ook Van Winkel en Lefebvre een dubbele betekenis in ruimte herkennen): het niveau van betekenis en het niveau van structuur. Betekenis ontleent de *genius loci* aan de relatie met andere objecten in de ruimte, en wat die objecten 'vergaren'. "*A thing is a thing by virtue of its gathering.*"⁷⁶ Een ding vergaart betekenissen in de receptie en interpretatie van de beschouwers, betekenissen die oncommuniceerbaar in een hermetische ruimte verblijven en slechts door discursivering naar buiten gebracht kunnen worden. Desondanks vergaart het 'ding' op deze manier betekenissen en wordt het nog meer een 'ding'.

Toegepast op het onderzoeksgebied wordt objecten in de Tsjechische openbare ruimte betekenissen toegekend die samenhangen met de (politieke) geschiedenis en de moderne verhouding tussen Oost en West. In relatie met de wederzijdse definitie door negatie ('voormalig' Oost en West) fungeren kunstobjecten in de openbare ruimte dus als de resultaten van individuele denkprocessen over de aard en interpretatie van de ruimte. Kunstobjecten zijn betekenisdragers bij uitstek maar gedijen het best in een vrije interpretatieve ruimte die getuigt van identificatie met de *genius loci*. Identificatie met de ruimte betekent gemeenschappelijkheid in de ervaring van die ruimte en een gemeenschappelijk begrip van de vergarende objecten in de ruimte. Gemeenschappelijkheid en autonomie lijken elkaar tegen te spreken, maar lopen in elkaar over. Gemeenschappelijkheid in autonomie betekent immers dat iedereen er zijn eigen gedachte op na kan houden, in tegenstelling tot het Westers vooroordeel over de onderdrukten in het Oostblok.

Betekenis hangt samen met geschiedenis die door de objecten in de ruimte vergaard wordt. Het duiden van het vergaarde is voor buitenstaanders moeilijk, zo niet onmogelijk, omdat het collectieve gevoel van een gemeenschappelijk onderdrukking voor hen ontbreekt. Er is z gezegd geen sprake van een gedeelde *genius loci*.

⁷⁵ Lotte Haagsma, "Beeldenmacht," in *Claiming Visibility: The Politics of Public Art*, ed. Lotte Haagsma et al. (Amsterdam: Mondriaan Fonds, 2012), 27.

⁷⁶ Christian Norberg-Schulz, *Genius Loci, towards a phenomenology of architecture* (New York, : Rizzoli, 1980), 166.

“Om elkaar te begrijpen is het nog niet voldoende dat je dezelfde woorden gebruikt; je moet ze ook voor dezelfde klassen van innerlijke gebeurtenissen gebruiken, je moet je ervaring tenslotte gemeen hebben.”⁷⁷

Ruimte als het product van de sociale handeling, zoals die onder het socialistisch regime werd gemanipuleerd tot een opgedrongen gemeenschappelijkheid in theorie en praktijk die individualiteit uit de ruimte probeerde te verdringen door sterilisatie, is een poging de *genius loci* kunstmatig vorm te geven en te conformeren naar een politieke ideologie, waarbij taal en beeld instrumenten worden om gefabriceerde collectieve belangen te onderstrepen. Het postsocialistische resultaat is daarentegen een mentale ruimte die zich bewust is van zijn eigen onvolkomen geschiedenis en er een omgangsvorm mee probeert te vinden. Op dat niveau van betekenis is kunst in de openbare ruimte werkzaam: bijdragen aan de nieuwe, postsocialistische *genius loci*, acceptatie van het verleden en met de blik voorwaarts in plaats van westwaarts. Kunst in de openbare ruimte moet de innerlijke strijd in de *genius loci* handen en voeten geven om een maatschappelijk evenwicht tussen autonome individuen te creëren. De *genius loci* is dialectisch van aard: tegelijkertijd de erfenis van het verleden als de manier waarop met die erfenis wordt omgegaan. Hierin vertoont het sterke overeenkomsten met Haagsma's definitie van openbaarheid, dat zowel de dragers van de gedachten, alsook de gedachten zelf en het proces van uitwisseling betreft.

Op het niveau van structuur is het kunstwerk werkzaam in de objectieve aspecten van de *genius loci*.⁷⁸ Van Winkel noemt dit structuurniveau het kunstwerk-als-ding.⁷⁹ Oftewel: een kunstwerk als zitbankje of kapstok, in de meest letterlijke betekenis. De formele eigenschappen van het kunstwerk zijn onvoldoende om deze 'ding'-heid van het kunstwerk als zodanig over te brengen. Ook de ruimte moet hiervoor puur fysiek worden gezien. Het kunstwerk-als-ding bevindt zich in de fysieke ruimte van structuur, het ding-als-kunstwerk in de mentale ruimte van betekenis. De overlapping van de twee is, zoals we hebben gezien bij Lefebvre, problematisch. De hermetische ruimte waarin de betekenis zich bevindt kan zich niet zonder meer openen naar een gemeenschappelijke structurele ruimte. De twee gaan hun eigen weg. Het kunstwerk en het ding staan los van elkaar. Het kunstwerk bestaat in de betekenis, het ding in de structuur. Het kunstwerk is per definitie discursief, het ding materieel.

Theoretisch kan elk ding een kunstwerk zijn, en elk kunstwerk een ding, in de zin van gebruiksvoorwerp. Het gevaar is echter dat in dat laatste voorbeeld het werk niet uitnodigt tot individuele interpretatie. De vrije ruimte wordt wellicht niet herkend als zodanig. Gemeenschappelijkheid ophangen aan de postsocialistische conditie is niet voldoende voor de garantie van vrijheid in interpretatie. “Interpreteer!” kan geen commando zijn, evenmin als vrije expressie uit kunst-in-opdracht kan ontstaan. Hier is immers altijd sprake van een machtsverhouding tussen de ruimten (van zowel de kunstenaar als de opdrachtgever) en in die context kan de vrijheid tot expressie niet gedemonstreerd worden. Bovendien zou de uiting altijd ondergeschikt zijn aan externe belangen van zowel de opdrachtgever (invloed) als de kunstenaar (inkomsten).

⁷⁷ Friedrich Nietzsche, *Voorbij goed en kwaad*, vertaald door Thomas Graftdijk (Amsterdam: De Arbeiderspers, 1979), 206.

⁷⁸ Christian Norberg-Schulz, *Genius Loci, towards a phenomenology of architecture* (New York,; Rizzoli, 1980), 166.

⁷⁹ Camiel van Winkel, *Moderne leegte: over kunst en openbaarheid* (Nijmegen: SUN, 1999), 166.

De sleutel tot het begrijpen van de Tsjechische ruimte ligt, volgens de Poolse historicus Piotr Piotrowski, in het schrijven van een horizontale geschiedenis in plaats van een verticale.

“The horizontal [model of history] is transnational and pluralistic; it includes one art historical narrative next to another and focuses on the margin, unlike the ‘Western’ centralising vertical model of development and progress of styles, groups and movements.”⁸⁰

Uit het centrale model spreekt een machtshiërarchie, uitgaande van winnaars en verliezers. Het horizontale model beziet al deze winnaars en verliezers op een gelijk niveau. Het gaat in die zin uit van de postmoderne gedachte dat de waarheid verkregen door geweld niet algemeengeldig hoeft te zijn. In de globale, postsocialistische orde is geen plaats voor termen ‘winnaar’ of ‘verliezer’. De brede geschiedenis moet termen als winnaar en verliezer – in deze context gelezen als respectievelijk West en Oost – afwerpen om elke schijn van culturele hegemonie en kwalitatieve oordelen te ontzenuwen. De rol van kunst in de openbare ruimte van het voormalig Oosten kan slechts dan adequaat worden onderzocht wanneer van de Westerse positie afstand wordt gedaan. Aangezien nominalisme daar een belangrijke rol in speelt en dit onderzoek afhankelijk is van woorden in diverse instanties, ligt daar een onmogelijke taak.

De nieuwe ruimte is de decentrale ruimte in het horizontale model, zonder pejoratieve connotaties van retroverte *post*-termen. Aan de hand van de terminologie van Van Winkel, Lefebvre en Norberg-Schulz is die ruimte te bezien als discursief, denkbeeldig en betekenis-dragend tegenover materieel, realistisch en structureel. Deze niveaus zijn weer op twee manieren te classificeren als publiek en privaat: Discours en materie zijn zowel publiek als privaat, in wisselende verhoudingen. Allen beïnvloeden elkaar en kunst zit ertussen als mediërend instrument; een publieke, materiële interventie met een private én publieke discursieve lading, waarbij zo min mogelijk betekenis moet worden voorgekauwd, ambiguïteit bewaard moet blijven, om de autonome interpretatie van de beschouwer zo zuiver mogelijk te laten zijn. Om publieke kunst effectief te laten zijn moet de ruimte bovenal open zijn: open voor interventie en open voor ideeën. Hierin uit zich de openbaarheid en de publieke conditie van kunst.

De kwaliteit van publieke kunst

De open kwaliteit van kunst in de stedelijke openbaarheid maakt vooral het veranderlijke, onvoorspelbare en instabiele aspect van die openbaarheid tastbaar. Daar tegenover staat de gelijkschakelende, cumulatieve en conserverende aspecten van institutionele museale kunst.⁸¹ In de postsocialistische orde krijgt de kunst in de stedelijke openbaarheid meer gelegenheid zich te manifesteren, maar die ruimte is, zoals in het bovenstaande is geprobeerd aan te tonen, gelaagd en onderhevig aan veranderlijk, onvoorspelbaar en instabiel discours dan de gelijkschakelende, cumulatieve en conserverende aspecten van het instituut. Die veranderlijkheid waarborgt de veelstemmigheid van het publiek, waarin het kunstwerk, mits het goed is, zich kan aanpassen aan de veranderende inzichten en

⁸⁰ Elena Filipovic, Ana Janevski, Christine Macel, Nataša Petrešin-Bachelez, Tomáš Pospiszyl en Jan Verwoert, “On potential histories, discontinuity and politics of desire. A conversation, London, Friday 17 October 2008,” in *The Promises of the Past: A Discontinuous History of Art in Former Eastern Europe*, ed. Christine Macel et al. (Zürich: JRP/Ringier, 2010), 24.

⁸¹ Camiel van Winkel, *Moderne leegte: over kunst en openbaarheid* (Nijmegen: SUN, 1999), 104.

verhoudingen. Het bewaren van de ondoorgrondelijkheid is een voorwaarde voor goede en effectieve publieke kunst. Aan die voorwaarde wordt door het instituut, dat gelijkschakelt en conserveert, niet voldaan. In zekere zin houdt dat instituut zich op in een waardevrije, steriele ruimte waarin het vermoeden van betekenis gedictieerd wordt en er van een veranderlijkheid geen sprake kan zijn. De context wordt immers nauw georganiseerd, er is geen sprake van willekeur binnen het instituut. De organisatie is een expliciete voorwaarde voor de institutionele expositie van kunst. Het museum egaliseert, het beantwoordt aan een “*unifying aesthetic of a value-free space*”.⁸² Hierin valt betekenis gewoonlijk één kant uit, in tegenstelling tot de openbaarheid, waarin de veelstemmigheid evenzoveel kanten om op te vallen betekent. Miles nuanceert deze waarde-vrijheid van de expositieruimte in de dwangmatige esthetische lezing die uitgaat van tentoongestelde objecten. De esthetische relevantie die ze wordt toegekend in een selectief narratief verhindert de veranderlijke veelstemmigheid. Kiezen is verliezen:

*“[White, value-free rooms of a modern art museum] are not, of course, value-free at all, but enforce an aesthetic reading of the objects while the manner of the hanging enforces a selective narrative of art likely to be distanced from and diminishing the specific histories of artworks and the circumstances of their production and reception.”*⁸³

Dit is de institutionele sturing waar het museumpubliek aan onderhevig is.⁸⁴ Het belemmert de individuele interpretatie, de discursieve invulling van de receptie, en bewijst daarmee dat het de vrijheid tot vergissing aan de bezoeker ontnemt. Juist de discursieve invulling van het ding als kunstwerk schept de voorwaarden voor de open kwaliteit van de esthetische gebaren die moeten bijdragen aan de herformulering van de autonomie. Kunst in de openbare ruimte concretiseert een verlangen om van de discursieve – door Lefebvre als denkbeeldig getypeerde – ruimte een specifieke en krachtige sociale werkelijkheid te maken.⁸⁵

De ruimtelijke tweedeling en wisselwerking is de basis voor deze werkzaamheid van publieke kunst. De denkbeeldige ruimte als hermetische betekenisvolle ruimte rechtvaardigt het autonome individu bij de gratie van kunst in de publieke ruimte als instigator van de autonome gedachte. Om die ruimte te creëren moet afstand gedaan worden van geforceerde esthetische lezing zoals het instituut dat, tegen wil en dank, aanbiedt in een “*unifying aesthetic*”. Ruimte die de beschouwer vrij staat ter invulling moet ook als zodanig worden geïnterpreteerd, en het kunstwerk geeft daar de aanzet toe. Het “*wat moet ik hier nou van denken?*” moet volgen uit een gewaarwording van de onderbreking van de onvrije ruimte, de voortzetting van het discours van mentale naar fysieke ruimte. Vervolgens moet die gedachte bewijzen dat er ruimte is voor het eigen denken, het moet de

⁸² Malcolm Miles, “Appropriating the Ex-Cold War,” in *Art and Theory After Socialism*, ed. Melanie Jordan & Malcolm Miles. (Bristol & Chicago: Intellect, 2008), 55.

⁸³ Malcolm Miles, “Appropriating the Ex-Cold War,” in *Art and Theory After Socialism*, ed. Melanie Jordan & Malcolm Miles. (Bristol & Chicago: Intellect, 2008), 63.

⁸⁴ Matthew Dalziel omschrijft de ontmoeting tussen het publiek en het publieke kunstwerk als een ontmoeting tussen mensen: “*If you do not know the person you have to learn about them and engage with them in your own way. You can have a normal conversation. But if you know that the person is Robert De Niro you might think you have to behave or think in a certain way, or that he himself is going to have a certain agenda or attitude. But if you just met him and did not know who he was you might get along much more easily. If he came across with a load of crap you would probably tell him so. But if you knew he was Robert De Niro and he talked crap you would think, oh yeah but he is Robert De Niro... [...] Art in the public sphere is a purer interaction.*” Judith Flinday, “Matthew Dalziel and Louise Scullion”, in *Art & Design* 11 (1996): 23.

⁸⁵ Lefebvre, *The production of space*, 251.

gedachte vrij maken van wat moet en richten op wat kan. Het vrije denken is het begin van het vrije zijn.

De manier waarop dat eigen denken wordt gefaciliteerd komt aan bod in het nu volgende, tweede deel van het onderzoek, waarin drie kunstenaars worden behandeld die werken in de openbaarheid. In een analytische beschouwing moet blijken in hoeverre ze de effectiviteit van publieke kunst omarmen, benutten en inzetten ten behoeve van de ruimte en de democratisering van het discours om totalitaire discursieve sterilisatie te overkomen en aanwijzingen te geven voor een nieuw en geschikt conceptueel kader om in te begrijpen en begrepen te worden.

CASE STUDIES : 3 TSJECHISCHE KUNSTENAARS

Enige context

Onder het socialistisch bewind stond kunst in dienst van de politieke, socialistische boodschap. Standbeelden van de machthebbers benadrukten de opgedrongen gemeenschappelijkheid van de natie, de blik op de stralende toekomst dankzij collectieve arbeid en gelijke verdeling van goederen. Het (hand)gebaar geldt in de socialistische beeldhouwkunst als een uiterst concreet symbool dat weinig ruimte overlaat voor speculatie. Lenin steekt zijn hand uit, een letterlijke handreiking naar het volk en verwijzing naar de glorieuze toekomst tegelijk. “*Kom aan boord*” lijkt hij te zeggen. Lenin staat er stevig bij. Zijn hand siert het voorblad van dit onderzoek, maar zijn hand wijst terug uit, tegen de leesrichting in. Dat is de Westerse blik op de Oost-Europese zogenaamde vooruitgang, bijna te lezen als een staandehouding. De geauthoriseerde, verticale geschiedenis van de winnaars heeft dat inmiddels ook als zodanig vastgesteld. Kunst als expressie voor of van het individu had hier als vanzelfsprekend geen plaats: individuele uitdrukking geeft immers ruimte aan sociale hiërarchie, gelaagdheid, een boven- en een onderklasse, een bourgeoisie, een elite, een proletariaat of welke onderscheidende termen er ook voor te vinden zijn. Onderscheid zou de socialistische boodschap ondermijnen. Iedereen is immers gelijk, en indien niet dan zorgt de socialistische staat daar wel voor.

Abstractie

Vóór 1989 werden de werkzaamheden van Tsjechische kunstenaars op twee manieren verklaard. Was kunst het gevolg van “*a reflection of destruction and existential fears*” of is het *a manifestation of the artist's soul, a spiritual compensation for an unbearable reality?*”⁸⁶ De eerste optie leidt tot huiskamerkunst, buiten het zicht van het de onderdrukker. Dit betrof dan ook voornamelijk het subversieve abstracte tegengeluid op de maar al te concrete en algemeengeldigheid claimende socialistische staatskunst. De tweede is een oproep naar kunstenaars die hun vrijheid willen behouden, verdrukt door een totalitaire maatschappij, en die de hun omringende wereld niet de hand wilden reiken, “*to not let themselves be drawn into negation*”. Moraliteit en consumentisme staan tegenover elkaar, waarbij het eerste werd gewaarborgd door armoede – er was niets te verliezen – en het tweede het effectieve gevolg is van de discursieve sterilisatie. De lange neus naar het sociaal realisme was haar tegenpool: abstractie, de subversieve beeldtaal voor visueel geletterden.

Abstracte kunst was ten tijde van het socialistisch bewind uit den boze. Abstractie werd door de machthebbers gezien als een manier van protesteren, een moeilijke ‘taal’ die het

⁸⁶ Jiří Ševčík en Jana Ševčíková, “Post-Totalitarian Blues with a Happy Ending,” In *Beyond Belief: Contemporary Art from East Central Europe*, samengesteld door Laura J. Hoptman en Laszlo Beke. (Chicago: Museum of Contemporary Art, 1995), 71.

karakter van een tegenbeweging had.⁸⁷ Abstract schilderen was een symbolische vorm van verzet, het vormgeven aan een specifieke functie, rol en betekenis aan een werk binnen bepaalde voorwaarden. Hiermee positioneert abstracte kunst zich tegenover het sociaal realisme, dat zijn geldigheid ontleent aan zogenaamde universele waarden en betekenissen als gemeenschappelijke arbeid en gelijke verdeling van goederen.⁸⁸ Hiermee was abstractie een instrument in het formuleren van een subversief politiek statement.⁸⁹ Abstract schilderen was dan niet verboden; het werd zeker niet gestimuleerd op de kunstacademies. De kunstenaar werd geacht zijn abstracte uitdrukkingsdrang bij de drempel te laten:

"[S]uch aberrations would not be tolerated at the Academy for political reasons and if [Július Koller] wanted to stay, he would have to paint that type of picture at home and nowhere else."⁹⁰

Met andere woorden: in de private sfeer kun je doen wat je wilt, als het daar maar blijft. De hermetische betekenisvolle ruimte die ontstaat bij interpretatie van kunst krijgt hiermee een expliciet concrete en fysieke locatie aangewezen: de huiselijke kring. In de academische afzwering van abstracte schilderkunst is ook een demagogisch principe werkzaam dat uiteindelijk streeft naar het verwijderen van abstractie uit de discursieve ruimte. De socialistische symbolen zouden daarmee de conceptuele ruimte van de Tsjech moeten gaan verzadigen, zonder kritische reflectie op de eigen interpretatie. Aangezien de conceptuele ruimte de dominante ruimte is, aldus Lefebvre, is de invloed van dergelijke conceptuele zuivering funest voor de waargenomen ruimte. Alle abstractie wordt weggefilterd via sterilisatie of discursieve leging, wat het volk uiteindelijk het kritisch denken moet ontnemen. Dit kan de invloed zijn van effectieve censuur op kunst en expressie.

De voordelen van isolement

Maar gelukkig heeft onderdrukking anderzijds ook een snelkookpan-effect op de verbeelding.⁹¹ Publieke kunst in Tsjechië leunt dan ook voor een groot deel op het socialistisch isolement dat de kunstenaars ten deel viel. Het gevolg van dit publiek-private schisma is een armoede aan publieke activiteit van de kunstenaar, een minder uitgesproken engagement en een gebrek aan feedback vanuit het publiek of het instituut. De kunstenaar leeft lange tijd in een informatie vacuüm vol morele crises en politieke ontgoocheling. De kunstenaar trekt zich terug in privacy en raakt zo geïsoleerd van de publieke discursieve en fysieke ruimte.⁹² De interactie tussen kunstenaar en publiek

⁸⁷ Vit Havránek, "The post-bipolar order and the status of public and private under communism," vert. Ivan Gutierrez in *The Promises of the Past: A Discontinuous History of Art in Former Eastern Europe*, ed. Christine Macel et al. (Zürich: JRP/Ringier, 2010), 28.

⁸⁸ Jiří Ševčík en Jana Ševčíková, "Post-Totalitarian Blues with a Happy Ending," in *Beyond Belief: Contemporary Art from East Central Europe*, samengesteld door Laura J. Hoptman en Laszlo Beke. (Chicago: Museum of Contemporary Art, 1995), 70 – 71.

⁸⁹ Igor Zabel, "The (former) East and its identity," vert. Ivan Gutierrez in *The Promises of the Past: A Discontinuous History of Art in Former Eastern Europe*, ed. Christine Macel et al. (Zürich: JRP/Ringier, 2010), 210.

⁹⁰ Vit Havránek, "The post-bipolar order and the status of public and private under communism," vert. Ivan Gutierrez in *The Promises of the Past: A Discontinuous History of Art in Former Eastern Europe*, ed. Christine Macel et al. (Zürich: JRP/Ringier, 2010), 28.

⁹¹ Alain Seban, (voorwoord), vert. Yves Tixier in *The Promises of the Past: A Discontinuous History of Art in Former Eastern Europe*, ed. Christine Macel et al. (Zürich: JRP/Ringier, 2010), 11.

⁹² Jiří Ševčík en Jana Ševčíková, "Post-Totalitarian Blues with a Happy Ending," in *Beyond Belief: Contemporary Art from East Central Europe*, ed. Laura J. Hoptman en Laszlo Beke. (Chicago: Museum of Contemporary Art, 1995) 76.

verdwijnt. De door de politieke macht gegenereerde publieke ruimte wordt discursief vrijgehouden van esthetische gebaren en dus geleegd.

*"[T]he public space generated by totalitarian power structures were spaces for 'empty gestures', spaces for 'adaptation', spaces for publically visible symbolic subordination of different norms of colonisation."*⁹³

In deze discursieve lege ruimte wordt het individu niet langer uitgedaagd of geprikkeld. Dit verlaagde *arousal*-niveau leidt tot verveling en afstomping, waarmee mentale activiteit in de publieke sfeer wordt ontmoedigd en overlevingskansen in de "vrije natuur" verkleinen. Van Winkel noemt dit "pseudo-biologisch determinisme" in het kader van de Nederlandse moderne stedelijke leegte en waarschuwt voor een onaangenaam woonklimaat.⁹⁴ Ideologisch gaat dit ook op voor het totalitaire Tsjecho-Slowakije. De enige redding van deze overmatig empirische benadering, zo stelt Van Winkel, zijn buiten beschouwing gelaten reflectieve factoren, esthetische overwegingen of de vrije wil. In alle drie de gevallen is daar onder totalitair bewind weinig sprake van.

Kunst in de openbare ruimte daagt echter uit tot alle drie. Kunst redt dus van de discursieve leegte en afstomping, gegeven dat de kunst de kans krijgt zich te manifesteren in een *unsolicited* vorm. Het zijn immers juist de beperkingen en ontzeggingen die de verbeelding en de gevoeligheden van de kunstenaar stimuleren, zo schrijft Alain Seban in diens voorwoord in de catalogus voor de tentoonstelling *Promises of the Past*:

*"Under the oppression of communist regimes, artistic creation – which most often had to make detours – was no less lively and energetic for all that, strengthened by prohibitions and their subversion, which, as we know, stimulates artists' imaginations and sensibilities."*⁹⁵

Het was juist het geluk van Tsjecho-Slowakije, zo stelt Tomáš Pospiszyl, dat het een zeer strikt politiek regime had. Er waren geen 'verlichte' musea, interessante tijdschriften of serieuze kunstacademies. "Therefore the most interesting Czech [...] artists were self taught."⁹⁶ Institutionele sturing werd de Tsjechische kunstenaars bespaard, dus konden Tsjechische kunstenaars zich, gestimuleerd door de beperkingen en los van gebaande paden, in alle vrijheid denken en ontwikkelen. Kaders zijn er, juist voor creatieve en dissidente geesten, om te doorbreken. Wat er in de huiselijke kring (de waargenomen ruimte) gebeurde stond de Tsjech vrij, hier was van gehoorzaamheid aan welk instituut of welke autoriteit dan ook geen sprake, mits deze beschikte over een begrippenkader (in de conceptuele ruimte) dat de vrije gedachte toestaat. Dat stond de Tsjechische kunstenaars toe zich geheel autonoom te ontwikkelen in de geleefde ruimte van de sociale praktijk, zij het in de beslotenheid van zijn eigen private en discursieve ruimte. De Tsjech kon zich beroepen op zijn eigen

⁹³ Vit Havránek, "The post-bipolar order and the status of public and private under communism," vert. Ivan Gutierrez in *The Promises of the Past: A Discontinuous History of Art in Former Eastern Europe*, ed. Christine Macel et al. (Zürich: JRP/Ringier, 2010), 28.

⁹⁴ Camiel van Winkel, *Moderne leegte: over kunst en openbaarheid* (Nijmegen: SUN, 1999), 46.

⁹⁵ Alain Seban, (voorwoord), vert. Yves Tixier in *The Promises of the Past: A Discontinuous History of Art in Former Eastern Europe*, ed. Christine Macel et al. (Zürich: JRP/Ringier, 2010), 11.

⁹⁶ Elena Filipovic, Ana Janevski, Christine Macel, Nataša Petrešin-Bachelez, Tomáš Pospiszyl en Jan Verwoert, "On potential histories, discontinuity and politics of desire. A conversation, London, Friday 17 October 2008," in *The Promises of the Past: A Discontinuous History of Art in Former Eastern Europe*, ed. Christine Macel et al. (Zürich: JRP/Ringier, 2010), 25.

betekenis zonder concessies te doen ten behoeve van de leesbaarheid van zijn werk. Concessies die Westerse kunstinstellingen wel doen om de kunst uit het voormalige Oosten hapklaar aan de beschouwer te presenteren.⁹⁷

Openlijke uitdragingen van (dissidente) politieke ideeën werden door Tsjechische kunstenaars gesublimeerd in kleine, anti-institutionele gebaren. Deze gebaren concentreerden zich op het verschuiven van de grens tussen het publieke en het private: de grens die bepaalde in hoeverre het individu zich mocht uitdrukken en met welke middelen. Publieke kunst beweegt zich daarbij tussen het domein van de kunst en wat daarbuiten ligt, het medieert tussen de institutionele openbaarheid en de stedelijke openbaarheid.⁹⁸ Kunst die zich bezighield met protest speelde zich af in het schemergebied tussen de hermetische, betekenisvolle ruimte en de publieke sfeer. Hierdoor kon de kunstenaar het zich permitteren om te spelen met de betekenis van het werk. Die betekenis zou toch niet volledig en in zijn oorspronkelijkheid gecommuniceerd kunnen worden, gezien de Lefebvriaanse ruimte waarin het geheel zich afspeelt. Deze betekenis wordt opgehangen aan het referentiekader van de beschouwer en verandert hiermee van vorm, de veranderlijkheid van de stedelijke openbaarheid benuttend. Onbedoeld draagt deze kunst bij als instigator van de autonome gedachte, al dan niet in lijn met de bedoelingen van de kunstenaar. Het beschouwelijk oordeel dat wordt gevormd door het werk is onafhankelijk van regels of bedoeling, geformuleerd door instituten of overheden. Daarom was het voor de Tsjechische kunstenaar belangrijk om zijn of haar kunst tentoon te stellen in een ruimte die niet steriel of waardevrij is in een opgelegde esthetische leeswijze. De publieke kunst behoeft ter realisatie van haar publieke conditie een ruimte die vol is van betekenissen die elkaar al dan niet tegenspreken of versterken en die een individuele vrijheid tot interpretatie waarborgen. De éne beschouwer zal hier sneller en bedrevener of ontvankelijker voor zijn dan de andere, maar het doel is duidelijk: interpreteer en lees of geef betekenis aan het publieke kunstwerk. Of het nu kunst genoemd wordt of niet, de kwaliteit schuilt in de spirituele overdracht.

Publieke kunst is kunst die zich wil onttrekken aan de museale ruimte; kunst die zich niet waardevrij verklaard wil zien in het gelijkschakelende, cumulatieve en conserverende klimaat van het instituut. Het wil veranderlijk, onvoorspelbaar en instabiel zijn, zich schikken in de interpretatie van de beschouwer.⁹⁹ Hiermee wordt een beweging in gang gezet die de individuele originele gedachte valideert, onafhankelijk van een hegemonie of autoriteit, en vorm geeft in appropriatie. Het is deze beweging naar autonomie die door de kunstenaars in de publieke ruimte wordt nagestreefd en die op verschillende manier vorm krijgt. Enkele vormen die ervoor worden gevonden worden behandeld in dit deel.

⁹⁷ Jiří Ševčík en Jana Ševčíková, "Post-Totalitarian Blues with a Happy Ending," in *Beyond Belief: Contemporary Art from East Central Europe*, ed. Laura J. Hoptman en Laszlo Beke. (Chicago: Museum of Contemporary Art, 1995) 69.

⁹⁸ Amanda Crabtree, "Introduction" in *Art & Design* 11 (1996): 7.

⁹⁹ Camiel van Winkel, *Moderne leegte: over kunst en openbaarheid* (Nijmegen: SUN, 1999), 104.

Jiří Kovanda's onzichtbare kunsthandeling

Een kunstenaar die zich ten tijde van het socialistisch bewind in Praag bezig hield met esthetische gebaren is Jiří Kovanda (1953).¹⁰⁰ Kovanda woont en werkt nog altijd in Praag, na de kunst enige tijd aan de spreekwoordelijke wilgen gehangen te hebben. De noodzaak van zijn autodidactische kunstenaarschap werd geboren onder de socialistische onderdrukking, wat hem ertoe dwong om uitdrukking te geven aan zijn persoonlijke sensibiliteit voor de totalitaire Tsjechische ruimte. Zijn anti-totalitaire esthetische gebaar bestond uit een handeling begeleid door een verklarende tekst of een foto ter documentatie. De sporen of restanten van de handeling zijn de kern van het werk, aldus Kovanda.¹⁰¹ Het lichaam heeft in deze kunsthandeling een centrale rol. Het vormt de bemiddelaar tussen het subject en diens fysieke geaardheid in de ruimtelijke werkelijkheid, staat tussen de fysieke en de mentale ruimte net als het kunstwerk dat staat. De lichamelijke betekent de verbinding tussen de ziel en de fysieke werkelijkheid, een verbinding die niet beschreven of verbeeld kan worden maar enkel geuit kan worden in een gebaar. Het gebaar, de lichamelijke, treedt hier op als de link tussen het individu en de maatschappij.¹⁰²

In zijn kunsthandelingen benadrukte hij zijn aanwezigheid in de socialistische publieke ruimte met minimalistische performances die haast niet als kunsthandelingen te onderscheiden zijn. Hij lokte fysiek contact met voorbijgangers uit in de drukke straten of metrostations, niet verdacht van enige kunstzinnige motieven. Op deze manier treedt de kunstenaar ten tonele om de werkelijkheid te manipuleren of naar zijn hand te zetten, gemotiveerd door de publieke vervreemding die voortkomt uit de discursieve leegte in de openbaarheid.

"Kovanda [...] bumped into passers-by or rubbed against them in Prague's busiest places, not suspected by anyone of artistic intentions. Practices of this kind were often accompanied by mild irony or a sense of the absurd. [A]rtists [...] often appeared unexpectedly, claiming the stage of reality and simply changing the script of the show taking place there."¹⁰³

De kunstenaarshandeling in de openbare ruimte ondervangt het probleem met de waardevrije museale ruimte waar de handeling geïsoleerd van de publieke sfeer en vol van esthetische vermoedens en verwachtingen aan een vooraf geïnstrueerd publiek wordt getoond. Beschouwers in museale context zijn immers onderhevig aan de gesloten kwaliteit van het instituut waar gelijkschakeling, cumulatie en conservering tastbaar gemaakt worden en dat weten zij op het moment dat ze het instituut betreden.¹⁰⁴ Het instituut

¹⁰⁰ "An aesthetic gesture consists, thus, like a political one, in creation of a new ensemble of things, in a (re)staging of the (perceived) real. This also means that one cannot distinguish between political and nonpolitical works of art." Simon Sheikh, "The End of an Idea: On Art, Horizons and the Post-Socialist Condition," in *Art and Theory After Socialism*, ed. Melanie Jordan & Malcolm Miles. (Bristol & Chicago: Intellect, 2008), 67 – 75.71.

¹⁰¹ GB Agency. http://www.gbagency.fr/en/45/Jiri-Kovanda/#!/Presentation/site_textes/368.

¹⁰² Ludvík Hlaváček, "Too Much Subjectivity?" in *Beyond Belief: Contemporary Art from East Central Europe*, ed. Laura J. Hoptman en Laszlo Beke. (Chicago: Museum of Contemporary Art, 1995) 64 – 65.

¹⁰³ Christine Macel en Joanna Mytkowska, "Promises of the past," in *The Promises of the Past: A Discontinuous History of Art in Former Eastern Europe*, ed. Christine Macel et al. (Zürich: JRP/Ringier, 2010), 19.

¹⁰⁴ Camiel van Winkel, *Moderne leegte: over kunst en openbaarheid* (Nijmegen: SUN, 1999), 104.

'bevriest' als het ware de interpretatie, biedt daar een mal voor, schrijft een esthetische benadering voor (*a unifying aesthetic*). Dat staat de vrije gedachte in de weg.

Dat de beschouwer de performances van Kovanda in de meeste gevallen niet opvallen, illustreert de veronderstelde discursieve steriliteit van de publieke ruimte, het onvermoeden van artistieke interventies in die ruimte en het legt de vinger op de scheiding tussen het private conflict met het publieke. Kunst ligt niet in de lijn der verwachting in de publieke sfeer, dus wordt het door de beschouwers niet als zodanig herkend. Camiel van Winkel typeert de beschouwer als volgt:

“De beschouwer is nooit thuis. Hij is voor eeuwig veroordeeld om zich door de museale wereld van de moderne en de hedendaagse kunst te bewegen. De beschouwer is een getraind oog in een gedisciplineerd lichaam, een lichaam dat positie kiest ten opzichte van het kunstobject, afstand houdt van andere lichamen, nooit snelle of abrupte bewegingen maakt en zich altijd sterk van zichzelf bewust is. Alles wijst erop dat de beschouwer geen particulier individu is maar een publiek personage – de hoofdrolspeler binnen een publiek domein. De beschouwer is een personificatie van de openbaarheid.”¹⁰⁵

Die openbaarheid is de kwaliteit die ontbreekt bij de potentiële beschouwer van Kovanda's performance. De beschouwer is zich bewust van zichzelf én het kunstobject, maar de ontvankelijkheid voor de esthetische ervaring van wat kunst genoemd kan worden ontbreekt door de sterilisatie van de openbare ruimte zoals dat gangbaar was in het totalitair bewind. Al zouden ze willen, ze zien het niet. Voor ons, het (Westerse) publiek in tweede instantie, geldt dat zelfbewuste beschouwerschap wél, juist omdat we het idee hebben om door een spreekwoordelijke glasplaat naar een andere wereld te kijken. Op deze manier probeerde Kovanda zijn publiek te creëren met het werk *Kiss*, oorspronkelijk uitgevoerd in 1976 en in reprise in Tate Modern in 2007. De oorspronkelijke uitvoering van de performance werd gedaan door twee kussende mensen met hun voeten in versgegoten beton. De tweede uitvoering betrof een kus via een glasplaat. Die glasplaat scheidt twee werelden: het Oosten en het Westen, maar ook het heden en het verleden en onze discursieve werkelijkheden, die van de kunstenaar en de beschouwer.¹⁰⁶ Het resultaat van deze performance is een culturele activiteit, al dan niet kunst genoemd, die een brug slaat tussen twee mensen die symbool staan voor eender welke entiteit de beschouwer erin wil leggen. Die discursieve vrijheid is de beschouwer gegeven, en op basis van diens conceptuele dichotomieën kan het symbool een brug slaan tussen allerlei werelden en entiteiten. Die spirituele overdracht, in de woorden van Hans van Houwelingen, is het eigenlijke kunstwerk. De nadruk ligt niet op het object maar op de handeling. Hiermee komt het werk van Kovanda tegemoet aan dat andere adagium van Van Houwelingen: kunst moet ruimte genereren in plaats van innemen.¹⁰⁷ Ruimte voor bespiegeling en discussie.

Kovanda's werk kan worden gelezen als een methode voor het vormen van een gemeenschap; een denkbeeldig museumpubliek. Een groep mensen die, zonder het zelf door te hebben, iets gemeenschappelijks hebben, bij de gratie van de scheiding tussen de kunstenaar en zijn (discursieve en materiële) omgeving. De kunstenaar bewoont hier een

¹⁰⁵ Camiel van Winkel, *Moderne leegte: over kunst en openbaarheid* (Nijmegen: SUN, 1999), 69.

¹⁰⁶ Noemi Smolik, "Kiss and Tell," *Frieze* 113 (2008). Geraadpleegd op 28 maart 2013, http://www.frieze.com/issue/article/kiss_and_tell/.

¹⁰⁷ Camiel van Winkel, *Moderne leegte: over kunst en openbaarheid* (Nijmegen: SUN, 1999), 151.

persoonlijke discursieve ruimte in de materiële ruimte waar zijn ongewisse beschouwers een publieke discursieve ruimte bewonen. Zij vormen het publiek van Kovanda's performances. Het verschil in discursieve ruimte kan de overeenkomstigheid in materiële ruimte niet redden: de kunstenaar wordt niet begrepen. Kovanda doet ook niet hard zijn best om zijn discursieve ruimte over te brengen: zijn gebaren en bewegingen, "*ordinary gestures in slightly offbeat fashion*,"¹⁰⁸ zijn niet van het alledaagse te onderscheiden, "*not suspected by anyone of artistic intentions*".¹⁰⁹ Kovanda speelt hier met de ontvankelijkheid, een esthetische kwaliteit die ontbreekt bij het eerste publiek, maar benadrukt wordt voor het tweede, dat Kovanda ontmoet in de museale ruimte en dus de geforceerde esthetische lezing bedrijft. Dit werpt echter ook vragen op over de status van het publiek, het belang van een esthetische lezing en de publieke conditie van zowel performance als documentatie.

Kovanda vormt met zijn ongewisse publiek een performance die hij, via documentatie, aanbiedt aan derden, een extern museumpubliek in een denkbeeldige expositieruimte. Met zijn kunsthandeling creëert hij een polariteit tussen zichzelf en zijn stedelijk 'publiek' die als een geheel een kunstwerk vormen en slechts als zodanig kan functioneren als daar in tweede instantie weer een institutioneel publiek voor is. Door de mensen in de directe nabijheid bij zijn werk te betrekken, worden zij een *ersatz*-publiek dat binnen de kaders van het werk valt. In tweede instantie is dat kader wat ons, buitenstaanders, aangereikt wordt, en waardoor het werk een extra dimensie krijgt. Wij zijn in eerste instantie geen deelgenoot van de performance, die *live* plaatsvindt. Wij zijn een ander soort publiek, het publiek dat de documentatie waarneemt, zich buiten de tijd-ruimtelijke kaders van de performance bevindt. Daarmee bevinden wij ons bewust binnen het domein van de kunst, terwijl het stedelijk publiek dat niet is, maar in tweede instantie wel wordt. Het werk gaat nu ineens niet meer over de esthetiek van het dagelijks leven, maar over het trekken van grenzen tussen discursieve ruimtes, en hoe er in één werk drie van die ruimtes vervat kunnen liggen.

*"Kovanda's actions are intentionally invisible; they use subtle changes in behaviour which are barely distinguishable from the everyday goings on in the streets and do not envisage the participation of passers-by. They are intended for contemplation by a secondary gallery public (not only an Eastern, but a universal artistic world)."*¹¹⁰

Het kunstwerk verschuift hiermee van een kunsthandeling van de kunstenaar via een expositie tegenover ongewis publiek naar een expositie van een handeling met een ongewis publiek voor het publiek in tweede instantie: wij, de lezers, beschouwers. Het werk beweegt in één beweging door van de stedelijke openbaarheid naar de institutionele openbaarheid en verandert zo van betekenis, waarmee het tegemoet komt aan het criterium dat, aldus Jeroen Boomgaard, geldt voor goede kunst. Het werk is veranderlijk omdat de ruimte veranderlijk is. De aard van het kunstwerk verschuift mee: van een kleinschalige handeling via een optreden naar een tentoongesteld optreden. De performance is in die verschillende

¹⁰⁸ Schischke, Micha. "Jiří Kovanda." In *The Promises of the Past: A Discontinuous History of Art in Former Eastern Europe*, ed. Christine Macel et al. (Zürich: JRP/Ringier, 2010), 106.

¹⁰⁹ Christine Macel en Joanna Mytkowska, "Promises of the past," in *The Promises of the Past: A Discontinuous History of Art in Former Eastern Europe*, ed. Christine Macel et al. (Zürich: JRP/Ringier, 2010), 19.

¹¹⁰ Vit Havránek, "The post-bipolar order and the status of public and private under communism," vert. Ivan Gutierrez in *The Promises of the Past: A Discontinuous History of Art in Former Eastern Europe*, ed. Christine Macel et al. (Zürich: JRP/Ringier, 2010), 30.

instanties niet hetzelfde. Het directe publiek is in de tweede instantie onderdeel van het werk omdat het zich niet gedraagt als publiek. Publiek dat publiek aanschouwt zet vraagtekens bij de aanschouwelijkheid van een werk, en wat het werk precies is. Is het de handeling of (het gebrek aan) receptie van de handeling?

In een interview met Ján Mančuška in 2008 zegt Kovanda het volgende over de ruimte waarin zijn werk zich bevindt:

“The question is when communication takes place. I think it’s at the moment when the thing is referred to as art. That means that if an action has an audience, it happens straight away. If no spectators have been invited, however, I think it doesn’t take place until afterwards, in the artistic space – in other words, either at an exhibition, or in print, it doesn’t matter. In short, when it’s presented as art.”¹¹¹

Kovanda maakt hiermee zelf ook het onderscheid tussen de directe kunsthandeling tegenover zijn ongewisse publiek en de uiteindelijke presentatie ervan in wat hij noemt “*the artistic space*”. Hij duidt dit nader als de institutionele ruimte waar kunst als zodanig verklaard wordt, synoniem voor de institutionele openbaarheid van Van Winkel. Deze ruimte is eveneens de mentale, discursieve ruimte waarbinnen de kunsthandeling als zodanig ‘valt’. In de stedelijke openbaarheid waar Kovanda zijn handeling doet ontbreekt die discursieve lading, ontbreekt het denkkader om de (alledaagse) handeling te onderscheiden van de (esthetische) performance.

Kovanda’s handeling migreert van de private uiting naar een sociaal statement, waarmee hij het individuele wortelt in het publieke. Dat is de uitdaging voor de in de openbare ruimte werkzame kunstenaar.¹¹² Van de onzichtbare kunsthandeling beweegt het werk zich via de documentatie ervan naar de institutionele expositie van het werk. Daarmee vergaart het meer en meer discursieve lading en wordt het werk een ‘ding’, een ‘ding’ dat het in eerste instantie niet was dankzij de ‘vergarings’ onderweg.¹¹³ Kovanda’s kunst wint ermee aan volume en massa en bewijst de rol van discursiviteit en instabiliteit in de stedelijke openbaarheid en het belang van de mentale opvulling van de openbaarheid buiten het kunstinstituut. Strikt genomen is de beschouwing van het werk in tweede instantie (wat u en ik doen bij het zien van Kovanda’s werk in de literatuur of dit onderzoek) een beschouwing via die institutionele conservering en dus onderhevig aan de “*unifying aesthetic*”.

De sporen die Kovanda achterlaat met zijn performances worden uiteindelijk door het instituut ingelijfd, waarmee het werk ‘bevriest’, terwijl het in de actie van de kunsthandeling zelf fluïde en vluchtig was. Maar toen was het ook een ander werk, in een andere ruimte. Deze sporen maken het kunstwerk af, aldus Kovanda.

¹¹¹ Schischke, Micha. “Jiří Kovanda.” In *The Promises of the Past: A Discontinuous History of Art in Former Eastern Europe*, ed. Christine Macel et al. (Zürich: JRP/Ringier, 2010), 107.

¹¹² Max Bruinsma, “Kunst – Openbaar – Ruimte,” in *STIFF: Hans van Houwelingen vs. Public Art*, ed. Max Bruinsma. (Amsterdam: Artimo, 2004), 15.

¹¹³ Christian Norberg-Schulz, *Genius Loci, towards a phenomenology of architecture* (New York: Rizzoli, 1980), 166.

*“Black and white photograph(s) and a short, machine-typed, explanatory text [...] are what constitutes the work of art in the eyes of the artist, for whom these actions [...] find their finality in the traces kept of them.”*¹¹⁴

Ons deelgenootschap aan het geïnstitutionaliseerde werk herkadert het werk maar legt het ook vast. Hiermee plaatst Kovanda zichzelf en zijn eerste publiek op een institutioneel podium en vergroot hij de handelingen op dat podium tot politiek relevante proporties voor hen die het zien willen. Dit is het kleine, persoonlijke protest tegen de gesteriliseerde publieke ruimte. Door middel van zijn kunsthandelingen probeert Kovanda zichzelf, zijn publiek en de maatschappelijke context te definiëren, als opstapje naar de definitie van het *zelf* in de gegeven context. Zodra dat *zelf* een identiteit krijgt kan het worden benadrukt met symboliek en betekenis in de tweeledige publieke ruimte. Het kunstwerk-als-ding, dat geschikt is voor de implementatie in die publieke ruimte, zal ermee aan betekenis winnen en bijdragen aan het proces van zelf-identificatie van de natie en het individu. Identificatie op basis van de vrije gedachte en interpretatie, getoetst aan het zelf. Dit is het opstapje naar vrijheid, autonomie en gemeenschappelijkheid.

*“What else are Kovanda’s actions if not deliberate deceptions, simulations and distortions, tentative but admirably tenacious attempts to do something impossible: to knock holes in totalitarian constructions – be they designed by politicians, philosophers or artists – and fill them with moments of freedom?”*¹¹⁵

Kunst schept mogelijkheden. Jiří Kovanda herkende in het conceptualisme een kans om zonder opleiding of materiaal toch uitdrukking te geven aan het geïnternaliseerde conflict tussen het publieke en het private. Zonder de kritische confrontatie, zonder de invloed van het publiek (dat Kovanda zichzelf buitenspel laat zetten door de eigen ongevoeligheid), zonder een kunstmarkt en zonder officiële onafhankelijke galerieën kan de kunstenaar spechts terugvallen op de eigen, interne problemen, zonder interactie met de fysieke ruimte.

*“In this depressing situation of timelessness, [artists] created moral criteria fort heir surrounding reality. Their artworks were just a small valve releasing the worst pressure from their minds.”*¹¹⁶

Kovanda’s werk laat zich omschrijven als *“discreet and poetic works with which he pursues his quest of the beauty of the ordinary and the space in which the individual can exist.”*¹¹⁷ Hij zoekt, in de combinatie van *“apparent simplicity and a slight shift in meaning”* naar de ruimte waarin het individu in vrijheid kan bestaan: *“the space where the individual, where human reality – in*

¹¹⁴ Michael Schischke, “Jiří Kovanda,” in *The Promises of the Past: A Discontinuous History of Art in Former Eastern Europe*, ed. Christine Macel et al. (Zürich: JRP/Ringier, 2010), 108.

¹¹⁵ Noemi Smolik, “Kiss and Tell,” *Frieze* 113 (2008). Geraadpleegd op 28 maart 2013, http://www.frieze.com/issue/article/kiss_and_tell2/.

¹¹⁶ Jiří Ševčík en Jana Ševčíková, “Post-Totalitarian Blues with a Happy Ending,” in *Beyond Belief: Contemporary Art from East Central Europe*, samengesteld door Laura J. Hoptman en Laszlo Beke. (Chicago: Museum of Contemporary Art, 1995), 71.

¹¹⁷ Schischke, Micha. “Jiří Kovanda.” In *The Promises of the Past: A Discontinuous History of Art in Former Eastern Europe*, ed. Christine Macel et al. (Zürich: JRP/Ringier, 2010), 106.

*a society under constant watch – can exist.*¹¹⁸ Een discursieve alledaagse ruimte die hij met zijn bescheiden kunsthandelingen aan een onderzoek onderwerpt,

Het creëren en definiëren van die ruimte is een serieuze onderneming voor Kovanda. In het licht van de politieke geschiedenis is het een ideëel streven naar een betere wereld, niet een commerciële activiteit. Institutionalisering wordt gezien als een doodzonde. “*Eastern European Conceptual artists reacted with disappointment and anger to the fact that their Western colleagues entered the institutional art structures and the art market.*”¹¹⁹ Oprecht onderzoek naar de ruimte kan niet plaatsvinden vanuit het instituut. Het instituut vormt immers de waardevrije ruimte waarmee de dubbele modaliteit van het kunstwerk wordt geannuleerd: de voornaamste functie van het werk en de interactie die het moet aangaan met de publieke sfeer wordt ermee uitgehold. In die zin zijn de recente tentoonstellingen die de potentiële geschiedenis van Oost-Europa moet concretiseren voorbeelden van institutionalisering en inlijving van ooit ideëel bedoeld kunstonderzoek naar identiteit, autonomie en gemeenschappelijkheid. Het wordt hiermee onderworpen aan een extern begrippenkader. Er in retrospect op reflecteren reduceert het werk van deze bevlogen kunstenaars tot historische artefacten, als een verzameling kunstgrepen. De verplaatsing van het kunstwerk betekent het overgaan naar een andere discursieve ruimte waarmee de verhouding tussen de beschouwer en het werk een heel ander karakter krijgt. Deze verhouding is vooral bij publieke kunst essentieel voor de effectiviteit van het werk.

Kovanda's werk wordt door Westerse critici gelezen als politieke gebaren die pogingen zijn tot het herwinnen van de controle over de publieke ruimte die tot dan toe geregeerd worden door de politieke autoriteit. Kovanda's werk wordt hiermee een sterk appropriërend karakter aangemeten, waarin de herverdeling van de publieke ruimte tot kernthema wordt verheven. Hoewel het voor sommige Tsjechische kunstenaars inderdaad een probleem was om hun eigen identiteit te vinden in de afwezigheid van de 'vijand' verwerpt Kovanda zelf deze lezing, waarmee hij het wederzijds onbegrip tussen Oost en West onderstreept.¹²⁰ De hardnekkige polariteit en de behoefte aan 'vertaling' van deze 'andere' kunst is het gevolg van de gescheiden ontwikkeling van beide tradities: de Tsjechische in relatief isolement en de Westerse in zogenaamde vrijheid van expressie. Tsjechische kunst mist elementaire simplificatie, heldere concepten en een gepaste manier van expressie en verdrinkt in ambiguïteit en narrativiteit, “*for Western taste it is unbearably hand crafted.*”¹²¹ Ambiguïteit die, volgens Jeroen Boomgaard, een voorwaarde heet te zijn voor goede kunst.¹²²

Uit dit onbegrip ontstaat een oppervlakkige en foutieve typering waarvan de Tsjechische kunstenaar zichzelf moet zien te redden. Zijn het hier niet juist de betekeniskaders van de institutionele openbaarheid van het Westen die waardering van het Oosten in de weg

¹¹⁸ Schischke, Micha. “Jiří Kovanda.” In *The Promises of the Past: A Discontinuous History of Art in Former Eastern Europe*, ed. Christine Macel et al. (Zürich: JRP/Ringier, 2010), 106.

¹¹⁹ Schischke, Micha. “Jiří Kovanda.” In *The Promises of the Past: A Discontinuous History of Art in Former Eastern Europe*, ed. Christine Macel et al. (Zürich: JRP/Ringier, 2010), 108.

¹²⁰ Schischke, Micha. “Jiří Kovanda.” In *The Promises of the Past: A Discontinuous History of Art in Former Eastern Europe*, ed. Christine Macel et al. (Zürich: JRP/Ringier, 2010), 108.

¹²¹ Jiří Ševčík en Jana Ševčíková, “Post-Totalitarian Blues with a Happy Ending,” In *Beyond Belief: Contemporary Art from East Central Europe*, samengesteld door Laura J. Hoptman en Laszlo Beke. (Chicago: Museum of Contemporary Art, 1995), 73.

¹²² Lotte Haagsma, “Beeldenmacht,” in *Claiming Visibility: The Politics of Public Art*, ed. Lotte Haagsma et al. (Amsterdam: Mondriaan Fonds, 2012), 12.

staan? Betekeniskaders gedictieerd door het verticale model van de canonieke (kunst)geschiedenis die in al zijn wetenschappelijkheid normatieve uitspraken probeert te doen over het onderzoeksveld? Daarin gaat elke discursieve nianse verloren en wordt de vrije discursieve ruimte gegijzeld door geforceerde betekenisgeving, de *unifying aesthetic* van het instituut. In het onvermogen om te gaan met die effectieve ambiguïteit ligt de starheid van het Westers perspectief besloten. Het feit dat het Westen in zogenaamde vrijheid een esthetische ontwikkeling heeft kunnen doormaken, tegenover het relatief geïsoleerde en gesloten Oosten, lijkt de oorzaak te zijn van een geforceerde “*unifying aesthetic*”. Dat de behoefte aan vertaling en selectie een vertekend beeld geeft van kunst van achter het voormalig IJzeren Gordijn getuigt niet van een enkeltaligheid van de andere kant, maar juist van geforceerde duiding uit het Westen. Gedomineerd door instituten en ontvankelijkheid leidt ambiguïteit tot onzekerheid bij het Westerse publiek. In die onzekerheid ligt juist de vrijheid tot interpretatie besloten. Niet weten wat ervan te vinden betekent een conceptueel tekort, een manco in de discursieve ruimte in het Westen. Niet, zoals verondersteld wordt, een beperking van een introvert en onleesbaar Oosterse methode. Gegeven dat Jeroen Boomgaard’s analyse van ambiguïteit als democratisch bewijs de algemeengeldigheid van symbolen onmogelijk maakt kan het onbegrip van de ambiguïteit niets anders betekenen dan dat het Westers begrippenkader en de Westerse symbolen niet democratisch georganiseerd zijn, maar worden ingegeven door een totalitaire *unifying aesthetic*, alsof de discursieve Westerse ruimte één grote institutionele openbaarheid betreft waarin de wijze van kijken en lezen gedictieerd wordt door externe factoren. Oftewel: de Westerse lezing is onderhevig aan discursieve overheersing. Onze manier van omgaan met de kunst van onze voormalige *other* verraadt hoe beperkt discursief vrij het Westers perspectief is. Het Westen behoeft simplificatie, waarmee het de Tsjechische kunst devalideert en ‘leegt’, gelijk ook het totalitaire socialisme de discursieve ruimte leegt.

Gegeven dat wij, de Westerse beschouwer, dus redeneren en ervaren vanuit een gemankeerd perspectief, mag elke typering van de Tsjechische kunst evenzo gemankeerd heten. De typering dissident te zijn is een manier van categoriseren (een veroordeling in zekere zin) die het karakter van het werk ondermijnt, zeker als die typering van de hand van de (voormalige) politieke *other* afkomstig is. Voor erkenning blijft de kunstenaar echter afhankelijk van het fiat van de Westerse kunst-instituten, haar tekortkomingen ten spijt.

“As far as the world of contemporary art is concerned, [the West winning the Cold War] means that one can find there the majority of the institutions and mechanisms that constitute and define this world and determine what is and what is not its part: galleries, museums, collectors, magazines, critics, art (art theory) produced in the former East has to be confirmed by this system to be accepted as relevant.”¹²³

Een door gemankeerd denken ingegeven politieke interpretatie doet het werk tekort, niet in de laatste plaats omdat de inmiddels verdwenen context door een extern publiek niet begrepen wordt. Hoewel jonge Tsjechische kunstenaars in een internationale kunsttaal proberen te communiceren met de wereld, is begrip van die taal niet afdoende voor het op juiste waarde schatten van dat werk. De vraag is bovendien hoe internationaal een kunsttaal kan zijn. De Tsjechen verwijzen naar een andere werkelijkheid, een andere

¹²³ Igor Zabel, “The (former) East and its identity,” vert. Ivan Gutierrez in *The Promises of the Past: A Discontinuous History of Art in Former Eastern Europe*, ed. Christine Macel et al. (Zürich: JRP/Ringier, 2010), 211.

discursieve ruimte binnen de fysieke ruimte waar we gezamenlijk deelgenoot van zijn.¹²⁴ Dit bewijst dat de ruimte die we delen in de postcommunistische conditie niet eensgezind ervaren wordt. Het bewijst tevens dat, willen we een gezamenlijk begrip vormen van die ruimte en een algehele Europese gemeenschappelijkheid naderen, we die discursieve laag in de tweeledige ruimte moeten onderzoeken en onze geschillen van mening en inzicht helder moeten hebben. We hoeven geen consensus te bereiken over de aard of de waarheid die geldt in die ruimte, zolang we maar een wederzijdse sensibiliteit ontwikkelen die een discursieve pluraliteit en “*parallelism of thinking*” erkent en ondersteunt. Dat betekent ook dat materiaal niet ondergeschikt moet worden gemaakt aan eender welk begrippenkader.¹²⁵

Het grootste probleem met de discursieve dissonantie in de publieke ruimte is het nivellerende, bagatelliserende effect van het oordeel dat de zelfverklaarde autoriteit, het Westen, meent te vellen over de voormalige *other*, het Oosten. Met het niet ongefundeerde vermoeden dat dat oordeel geworteld is in een gemankeerd begrippenkader en dito blik, mag dat oordeel op zijn minst discutabel heten. In de beschouwing en de pogingen het Oosten te rehabiliteren classificeert het Westerse autoritaire instituut haar voormalige *other*, zelfs waar het die *other* omzichtig op een gelijk niveau probeert te brengen. Onwillekeurig vindt er discursieve annexatie plaats, wordt er gefilterd en raakt betekenis verloren in de pogingen een andere blik aan te meten bij het kunstbeschouwen. Die betekenis gaat juist verloren omdat de Westerse blik die betekenis probeert te localiseren in het werk. De betekenis die het per beschouwer heeft mag daarbij niet langs de lat van de *unifying aesthetic* worden gelegd, maar onwillekeurig ontkomt men daar niet aan. De vrijheid waarin de Westerse traditie zich heeft ontwikkeld heeft tevens geleid tot de institutionele kaders waarmee de ruimte wordt gedefinieerd. Dat leidt tot de conclusie dat deze vrijheid heeft geleid tot discursieve gevangenschap, waarin het begrip afhankelijk is gebleken van het woord en de illusie van transparantie. Binnen de Westerse werkelijkheid, de fysieke en discursieve ruimte, is die ruwe overeenstemming tussen de mentale en de fysieke ruimte aangenomen en zo heeft het zich een begrippenkader aangemeten dat met ambiguïteit geen raad weet, ambiguïteit die vrijheid van interpretatie waarborgt. Die vrije interpretatie maakt onzeker, wat onvrijheid bewijst. Onbewust van een gemankeerde, gedomineerde positie blijft het opstellen van een horizontaal, decentraal geschiedenismodel buiten bereik en is elke inspanning tot duiding heilloos.

Het totalitair bewind in Tsjechië is hier dus inderdaad overgegaan van de politieke overheersing door de Sovjet naar culturele overheersing door het Westen. Een Westen dat in zichzelf gedomineerd wordt door een regime dat ongrijpbaar en onzichtbaar blijft, en waar het zich bovenal niet bewust van is. Tsjechië, afhankelijk van de Westerse instituten voor de waardering van haar werk, meet zich hiermee een nauw betekenis-kader in tweede instantie aan. Externe beschouwers, beschouwers die zich beroepen op de illusie van transparantie, missen per definitie de instrumenten en bagage om publieke kunst in context te lezen en een persoonlijke verhouding met het werk aan te gaan, terwijl juist en zeker bij publieke kunst die context een belangrijk onderdeel van het werk is.

¹²⁴ Jiří Ševčík en Jana Ševčíková, “Post-Totalitarian Blues with a Happy Ending,” in *Beyond Belief: Contemporary Art from East Central Europe*, ed. Laura J. Hoptman en Laszlo Beke. (Chicago: Museum of Contemporary Art, 1995) 75.

¹²⁵ Jiří Ševčík en Jana Ševčíková, “Post-Totalitarian Blues with a Happy Ending,” in *Beyond Belief: Contemporary Art from East Central Europe*, ed. Laura J. Hoptman en Laszlo Beke. (Chicago: Museum of Contemporary Art, 1995) 76.

Micha Schischke legt het werk van Kovanda uit als pogingen om alternatieve relaties met anonieme voorbijgangers en vrienden en bekenden te onderhouden. Op deze manier bedoelde Kovanda de geslotenheid van de intieme ruimte te boven te komen.¹²⁶ Als de discursieve vrijheid tot vergissing aan de grondslag van het oordeel moet liggen is een waardeoordeel te allen tijde juist. Het gaat in eerste instantie om de handeling van het ervaren en interpreteren. Wat het betekent kan, met het oog op de onhandelbare ambiguïteit, nooit boven water komen. De onzichtbare kunsthandeling van Kovanda illustreert hiermee het onzichtbare begrippenkader waar het Westen zich van bedient en dat duiding in de weg staat, als dat al de bedoeling geweest kan zijn. Het bewijst anderzijds de autonomie van het werk van Kovanda, de onafhankelijkheid van de unifying aesthetic en de discursieve vrijheid waarin het werk tot stand komt. Kovanda is in het bedrijven van zijn kunst vrijer gebleken dan het instituut was in het duiden. De gesloten ruimte is daarmee niet de werkruimte van Kovanda, maar de institutionele ruimte van de (Westerse) beschouwer.

¹²⁶ Micha Schischke. "Jiří Kovanda." In *The Promises of the Past: A Discontinuous History of Art in Former Eastern Europe*, ed. Christine Macel et al. (Zürich: JRP/Ringier, 2010), 108.

Kateřina Šedá en het discursieve vacuüm

Een andere kunstenaar die met haar werk heeft geprobeerd de Tsjechische intermenselijke verhoudingen te onderzoeken en te duiden is Kateřina Šedá (1977). Gezien haar leeftijd heeft Šedá minder bewust onder het socialistisch regime geleefd. Desalniettemin heeft ze zich ten doel gesteld het normatieve aspect van het dagelijks leven te definiëren, omdat de postsocialistische conditie ook op haar van toepassing is, zij het in de overdracht van generatie op generatie.

Het verdwijnen van het socialisme heeft volgens haar geleid tot het verdwijnen van een positieve gemeenschappelijkheid, een betrouwbare norm, vastigheid. De maatschappij heeft veel van haar specifieke eigenschappen verloren, zo stelt ze. Het normatieve aspect van de socialistische leer kan ook heel positief uitwerken in een gevoel van “*greater social cohesion and a feeling of belonging*”.¹²⁷ Het geeft betekenis waar het individu die misschien niet kan formuleren. De staat vervult hier een haast religieuze functie van zingeving. Op deze manier speelt Šedá met opvattingen over wat waar en wat goed is en durft ze zichzelf hardop de vraag te stellen wat de politieke revolutie nu eigenlijk bijdraagt aan de leefwereld van het individu en diens zelf-identificatie. Westers chauvinisme dat democratie als groot goed presenteert wordt hiermee genuanceerd. Waarom zou het één beter zijn dan het ander? Hoe democratisch is de nieuwe ideologie überhaupt?

Sociale cohesie en een gevoel van toebehoren zijn positieve maatschappelijke eigenschappen die na de Val van de Muur in het slop zijn geraakt. De ideaal van de gedeelde en open publieke ruimte is hier wellicht voorzichtig te vergelijken met de ideaal van de “moderne leegte” zoals Van Winkel die in zijn gelijknamige boek uiteenzet. Nadat de ruimtemetafoor is uitgewerkt ontstaan er neuroses en vereenzaming, analoog én omgekeerd aan de ontwikkelingen in naoorlogs Nederland, waar de belofte van de ruimte een bedreiging werd.¹²⁸ Analoog omdat na 1989 de dicterende stem van de staat tot zwijgen wordt gemaand en de discursieve ruimte vrijkomt voor het volk en omgekeerd omdat de leegte hiermee een bedreiging vormt door het ontbreken van die discursieve begeleiding en het beroep op zelfbeschikking, waar de leegte in Nederland als een veelbelovende vrije ruimte werd gezien. De neurose ontstaat in Tsjechië niet omdat de fysieke ruimte volgebouwd is, maar omdat de mentale ruimte opengebroken wordt: analoog aan de moderne leegte in de zin dat de ruimte ‘omklapt’. De kolossen van beton die het Nederlandse landschap langzaamaan opvullen geven ruimte aan de dreigende fysieke leegte, in en rond die kolossen bij de gratie van de oppositie, terwijl het openbreken van de openbaarheid in Oost-Europa juist leidt tot een vergelijkbaar ongemak in het ervaren van de discursieve leegte. Het opvullen van deze leegte doet een beroep op de assertiviteit en de gewelddadigheid van het individu, waarmee het die ruimte zal moeten privatiseren en appropriëren om opnieuw betekenis te geven aan de fysieke ruimte die discursief geleegd is. Leunend aan de filosofie van Baudrillard omschrijft Malcolm Miles appropriatie als “*an act of interpretation by which to achieve ‘an intimate communion of sense.*”¹²⁹ Appropriatie geeft

¹²⁷ Micha Schischke, “Kateřina Šedá,” in *The Promises of the Past: A Discontinuous History of Art in Former Eastern Europe*, ed. Christine Macel et al. (Zürich: JRP/Ringier, 2010), 144.

¹²⁸ Camiel van Winkel, *Moderne leegte: over kunst en openbaarheid* (Nijmegen: SUN, 1999), 39.

¹²⁹ Malcolm Miles, “Appropriating the Ex-Cold War,” in *Art and Theory After Socialism*, ed. Melanie Jordan & Malcolm Miles. (Bristol & Chicago: Intellect, 2008), 62.

betekenis aan de achtergebleven leegte. Maar appropriatie leidt ook tot privatisering en het vergaren van particulier bezit, zowel in fysieke als discursieve zin. En dat bezit leidt weer tot grensconflicten. In dit licht kan de afscheiding van Slowakije in 1993 ook beter begrepen worden: een vlaggenplantersmentaliteit ontstaat, rechten worden geformuleerd, ruimtes worden eigen gemaakt. Dat betekent afkadering en fragmentatie. In de gefragmenteerde geprivatiseerde ruimte ontstaat ook het conflict en verminderde cohesie. Door appropriatie, privatisering en de terugkeer van particulier bezit maakt de ene opgedrongen structuur (socialisme) plaats voor de andere (kapitalisme): “[T]he Soviet-era chains were gone, but had only been traded for the American chains of fast food and cultural dominance.”¹³⁰

Waar Nederland zich na de oorlog ingesloten ziet door schaalvergroting, wederopbouw en verzaaiing van doel en betekenis in de openbare ruimte (waarmee de discursieve ruimte vervolgens wordt beperkt) wordt de Tsjech in 1989 geconfronteerd met het betekenisvacuüm dat ontstaat nadat de openbare ruimte wordt vrijgegeven. De voorheen gedicteerde opvulling van deze eenduidige discursieve ruimte vervalt waarmee een confronterende leegte ontstaat. Waarmee moet het individu die ruimte vullen, als de politieke autoriteit daar altijd het voorrecht toe heeft gehad? Van welke betekenis kan het individu, van beneden af, die ruimte gaan voorzien ter behoud (of vorming) van de eigen identiteit? Hoe kan dit in goede banen worden geleid? Šedá is zich bewust van de minder positieve connotaties van de gewonnen vrijheid en vermoedt dat een surrogaat-totalitarisme zo’n slechte oplossing nog niet is, al was het maar als een bruggetje van de totale vulling naar het geleidelijk aan individuele vullen.

In *There is Nothing There* (2003) regisseert Šedá de levens van alle inwoners van een dorp tot in het detail. De handelingen van de dorpelingen zijn gesynchroniseerd, ze doen op dezelfde momenten dezelfde boodschappen en koken dezelfde maaltijden die ze synchroon nuttigen.¹³¹ Hiermee geeft Šedá een mentale kapstok in handen om de doelmatigheid van het individuele leven aan op te hangen in tijden van het autoritair vacuüm.

*“[Šedá’s] aim was, after having tried to discover what exactly makes daily life ‘normal’, to show the villagers that this could be a good thing, that it could create connections, in a society that has lost many of its marks since the fall of communism.”*¹³²

Šedá wil verbinden, mensen samenvoegen in een discursieve eenheid en daarmee de sociale cohesie terugbrengen op het niveau dat het had onder het socialisme. Ze meet zich hiermee een gelijksoortige werkwijze aan als Kovanda, wiens werk ook sterk verwijst naar communicatie en samenhang. Alleen blijft Kovanda in de handeling, nauwelijks te onderscheiden als kunst, en benadrukt Šedá het esthetische aspect door de regie expliciet in handen te nemen en haar publiek uitvoerig te instrueren. Het publiek gaat het leven nabootsen en kan zo op zichzelf bespiegelen. Die instructies bleven bij Kovanda achterwege en juist daaruit sprak het gebrek aan ontvankelijkheid voor de kunsthandeling. Šedá stelt zich haar werk voor als een soort therapie, een manier om kunst en leven te

¹³⁰ Cynthia Paces, *Prague Panoramas: National Memory and Sacred Space in the Twentieth Century* (Pittsburgh, PA.: University of Pittsburgh Press, 2009), 240.

¹³¹ Micha Schischke, “Kateřina Šedá,” in *The Promises of the Past: A Discontinuous History of Art in Former Eastern Europe*, ed. Christine Macel et al. (Zürich: JRP/Ringier, 2010), 144.

¹³² Micha Schischke, “Kateřina Šedá,” in *The Promises of the Past: A Discontinuous History of Art in Former Eastern Europe*, ed. Christine Macel et al. (Zürich: JRP/Ringier, 2010), 144.

verenigen in dezelfde ruimte. “*I have always felt that my projects have a limited audience – the actual participants.*”¹³³

De deelnemers raken doordrongen van hun eigen handelen. Zij worden zich in de uitvoering van het werk bewust van het effect van de geregisseerde handeling. Zo maakt Šedá haar publiek deelgenoot aan het leggen van verbindingen tussen mensen maar ook tussen de discursieve ruimtes die ze afzonderlijk bewonen. Ze verenigt die ruimtes in een materiële ruimte van overeenstemming door te synchroniseren. Zo herschept ze het totalitair klimaat waarin alles volgens een vast patroon, in de juiste pas, diende te verlopen. Alsof de deelnemers hun leven uitbeelden in plaats van het leven. De deelnemers zijn daarmee niet alleen publiek maar ook mede-scheppers van hun eigen werk. Ze doen hun eigen performances, worden hun eigen kunstenaars en raken doordrongen van de discursieve ruimtes in het nu en het verleden. Het verschil tussen het leven leiden en het leven uitbeelden is het stapje terug dat genomen wordt. De deelnemer bezielt zichzelf en controleert zichzelf, meet zich een performatieve, scheppende doelmatigheid aan. Hiermee wordt dat discursieve vacuüm van betekenis voorzien.

Net als in het werk van Kovanda werkt Šedá met een gelaagd publiek in haar werk. Het kunstwerk is een handeling, een instructie aan een derde. Deze derde gaat fungeren als het eigen publiek, doordat het de instructies uitvoert en erop kan bespiegelen. In tweede instantie vormt de uitgevoerde handeling de kunsthandeling die aan een tweede publiek overlegd wordt. Šedá laat voor “*It Doesn’t Matter*” (2005-7) haar grootmoeder, die lethargisch haar laatste dagen ligt te slijten voor de televisie, in haar geheugen graven, op zoek naar zingeving voor de resterende tijd van leven.¹³⁴ Ook hiermee onderzoekt Šedá het verband tussen kunst en het publiek. Ze zet haar grootmoeder, die onderdeel van het project is, aan om vorm te geven aan haar herinneringen. Daarmee zet ze haar in als haar eigen medium voor belangrijke vragen over wie nu eigenlijk het publiek is, in welke ruimte dit publiek zich bevindt en hoe dat zich verhoudt tot de ruimte waarin de kunstenaar of het kunstwerk zich bevinden. Voor “*It Doesn’t Matter*” nodigt Šedá haar grootmoeder uit om de verleden ruimte te kopiëren naar het heden, waarop de relatie tussen het heden en het verleden tastbaar wordt en vorm krijgt in de tekeningen die grootmoeder maakt van wat ze in haar werkzame leven in haar winkel verkocht.¹³⁵

Šedá is een geschoold kunstenaar. Ze behaalde in 2005 haar diploma aan de *Academy of Fine Art* in Praag. Haar kunst is daarmee “officieel” te noemen, “officiëler” dan die van Kovanda, die autodidact was tegen wil en dank. Het verschil tussen de twee kunstenaars is de doelmatigheid waarmee ze hun kunsthandelingen doen. Šedá regisseert sociale kunsthandelingen waarbij ze vooral het publiek betreft en instrueert. Ze creëert spelachtige omgevingen die resulteren in een nieuwe manier van waarnemen.

“Through creating social games and social sculpture, she invites individuals from a local community to participate in a process to resolve real, shared issues. When this process

¹³³ Micha Schischke, “Kateřina Šedá,” in *The Promises of the Past: A Discontinuous History of Art in Former Eastern Europe*, ed. Christine Macel et al. (Zürich: JRP/Ringier, 2010), 145.

¹³⁴ Christy Lange, “Kateřina Šedá.” *Frieze*. https://www.frieze.com/issue/review/katerina_sheda.

¹³⁵ Hamza Walker, “My grandmother could do that.” *The Renaissance Society at The University of Chicago*. <http://www.renaissancesociety.org/site/Exhibitions/Essay.Katerina-Seda-It-Doesn-t-Matter.593.html>.

*becomes a switching point to overturn reality and inspire new perceptions, the participatory experience becomes a process of subjectification: a new reality is born from a game.*¹³⁶

Šedá maakt geen onderscheid tussen het publiek in eerste instantie en dat in tweede instantie zoals Kovanda deed met zijn vroege performances, die zelfs voor een groot deel niet gedocumenteerd of getiteld zijn. Kovanda maakte kunst uit noodzakelijkheid: hem was geen andere middelen gegeven om uitdrukking te geven aan zijn persoonlijke beleving van de tweeledige ruimte. Die uitdrukking was een persoonlijke imperatief. Het publiek dat Kovanda in eerste instantie opzocht was ongevoelig voor zijn kunsthandelingen, maar in tweede instantie, aan de andere kant van het venster, ontstaat hieruit een nieuw werk.

Hierin ligt wel een relatief grote afstand besloten, een afstand die Šedá juist probeert te overbruggen door de directe participatie van haar publiek expliciet te maken. Šedá maakt kunst met haar publiek om een nieuwe werkelijkheid te creëren, direct ontspringend aan de subjectiviteit van het publiek. Deze subjectiviteit vond Kovanda niet in zijn publiek: in de dagen van totalitarisme werd die alleszins niet in de publieke ruimte geventileerd. Kovanda concentreerde zich op het vastleggen van die steriliteit in de publieke ruimte, zijn handelingen waren geen interactief spel met het publiek, zoals Šedá dat wel doet. Een overeenkomst is dat Kovanda zich steeds verder terugtrekt uit zijn kunsthandeling, terwijl Šedá er in eerste instantie niet eens deel van uitmaakt. Ze is de onzichtbare stuwende kracht, de instigator. Ze gaat uit van de gedachte dat uit handelingen gedachten ontstaan, uit de materiële ruimte vormt zich een discursieve gemeenschappelijkheid.

“[I]t is clear that a work of this type also relieves the reasonable doubts that there may exist new coercions less evident but no less rigid – imposed by the accomplishment of Western democracy.”¹³⁷

Uiteindelijk blijft het individu volgens Šedá gebonden aan een zekere dwang. Doorheen haar werk snijdt Šedá thema's aan die samenhangen met het ontluikend individualisme en de bijbehorende isolatie in kapitalistische samenlevingen (*Raising Children*, 2004). Het oprukkende hek, als fysieke afscheiding van particulier bezit en dus inherent aan het proces van appropriatie en privatisering, is daar een voorbeeld van. In de installatie *Over and Over* (2008) kaart Šedá het probleem van individualisering en groeiende ongelijkheid aan. Afscherming van het privé-eigendom is een verschijnsel dat onder totalitair bewind niet bestond omdat er geen particulier bezit bestond. Met het vrijkomen van die fysieke ruimte wordt ook daar geclaimd.

“Walking through the village [of Líšeň] today, one passes high enclosures that have sprung up as a result of the unequal financial status among neighbors and the social divisions that this entails. The village community has changed. Far less human communication goes on than before capitalism advanced, and communal life has died out almost entirely.”¹³⁸

¹³⁶ <http://www.venicebiennaletaiwan.org/index.php/en/participants/kate%C5%99ina-%C5%A1ed%C3%A1-bate%C5%BEO-mikilu>.

¹³⁷ Micha Schischke, “Kateřina Šedá,” in *The Promises of the Past: A Discontinuous History of Art in Former Eastern Europe*, ed. Christine Macel et al. (Zürich: JRP/Ringier, 2010), 145.

¹³⁸ http://bb6.berlinbiennial.de/index.php?option=com_content&task=view&id=150&Itemid=1&lang=en.

Boris Groys beschrijft privatisering als “*a product of state-planning*”.¹³⁹ Het is niet, zoals wordt verondersteld, een terugkeer naar de natuurlijke wandel van de werkelijkheid, zoals die zich zou voltrekken als gevolg van bevrijding. “[P]rivatization proves to be just as much an artificial political construct as nationalization had been.”¹⁴⁰ De werkzame mechanismen in de socialistische onderdrukking zijn hier nog altijd van kracht, aldus Groys, alleen is de staatkundige richting veranderd. Waar nationalisering, het ontnemen van eigendom, de natie beschikbaar maakt voor het sociaal experiment, daar bereidt privatisering de weg voor naar het kapitalisme. En kapitalisme houdt hier ook in: *cultural dominance*, de cultuurindustrie en het schikken in de hegemonie van de voormalige kapitalistische *other*: het Westen. De complexe dynamiek tussen individu en natie en hoe een denkbeeldige natie zich vormt komt tot uiting in een metafoor die Groys put uit de culturele antropologie:

*“[Privatisation] is a violent dismemberment and private appropriation of the dead body of the socialist state, both of which recall sacred feasts of the past in which members of a tribe would consume a totem animal together. On the one hand, such a feast represents a privatization of the totem animal, since everyone received a small, private piece of it; on the other, however, the justification for the feast was precisely a creation of the supraindividual identity of the tribe.”*¹⁴¹

De hekken in *Over and Over* staan voor de manier waarop de stam zich delen van het oude staatslichaam, of *totem animal* eigen maakt. De stam, die zich beroept op een gemeenschappelijke identiteit (*common identity*), ontleent haar recht op privatisering juist aan die gemeenschappelijkheid. Hierin ligt ook de paradox van de gemeenschappelijke autonomie: iedereen krijgt in gelijkheid de kans op autonomie, waarbij de één meer succesvol blijkt dan de ander. Resultierend in een groter of hoger hek dan de buurman.

*“Just as the socialist state at its demise made an immense economic area available to private appropriation, so did the simultaneous abolition of official Soviet ideology leave as its legacy the enormous empire of collective emotions that was made available for private appropriation for the purposes of producing an individualist, capitalist soul.”*¹⁴²

Kunstenaars plukken hier de vruchten van, want zij kunnen putten uit een enorm lichaam van collectieve ervaring. Zo symboliseert de kunstpraktijk de appropriatie van de nieuwe ruimte, waarin de nieuwe discursieve modaliteit van kunst terrein wint. In die appropriatie manifesteert kunst zich als agressief en subversief, “*a kind of symbolic piracy that moves along the border between the permitted and the prohibited.*”¹⁴³ Maar ook het onderwerp van die kunstpraktijk verwijst naar de nieuwe ruimte en de discursieve verkenning en geleidelijke invulling ervan. De aangewende symbolentaal behoort in de postcommunistische conditie

¹³⁹ Boris Groys, “Privatization or Artificial Paradises of Post-Communism,” in *Art Power* (Cambridge: The MIT Press, 2008), 165–172. Online te raadplegen op: <http://monumenttotransformation.org/atlas-of-transformation/html/p/privatization/privatization-or-the-artificial-paradises-of-postcommunism-boris-groys.html>.

¹⁴⁰ <http://monumenttotransformation.org/atlas-of-transformation/html/p/privatization/privatization-or-the-artificial-paradises-of-postcommunism-boris-groys.html>.

¹⁴¹ <http://monumenttotransformation.org/atlas-of-transformation/html/p/privatization/privatization-or-the-artificial-paradises-of-postcommunism-boris-groys.html>.

¹⁴² Ibid.

¹⁴³ <http://monumenttotransformation.org/atlas-of-transformation/html/p/privatization/privatization-or-the-artificial-paradises-of-postcommunism-boris-groys.html>.

niemand meer toe, gaat niet meer rond in de maatschappij maar ligt in stilte “*on the garbage heap of history.*”

Postcommunistische kunst, zoals het werk van Šedá, is zich doorlopend bewust van deze ideologische omslag en daarin draagt het bij aan de discursieve of mentale bewerking van de beschikbaar gekomen ruimte, inclusief de vrijgekomen symbolen. Appropriatie betekent hier ook het opnieuw lezen en interpreteren van tekens en het samenvoegen van betekenissen in de nieuwe discursieve ruimte. Het staat voor een zelfbewustzijn in de gegeven ruimte en bewustzijn van de geschiedenis en de symbolen die daarbij horen. Appropriatie is het postsocialistische mechanisme waar ook postmoderne kunst zich van bedient: een herinterpretatie van oude tekens kleurt de ruimte opnieuw in, maar het ontkomt niet aan een zekere retroverse, gelijk alle *post*-terminologie per definitie achteruit kijkt.

De oude natie, verenigd onder de noemer van het socialisme, zoekt in de nieuwe ruimte naar een alternatieve gemeenschappelijkheid om haar nationaliteit aan te ontlenen. Naties ontstaan niet spontaan maar moeten worden samengesteld in een gelijkgestemdheid en een ideologische of staatkundige gemeenschappelijkheid die kunstmatig of denkbeeldig is. De spelomgeving die Šedá creëert voor haar publiek is zo'n gemeenschappelijkheid, als een toneelstuk, een feest of een spel dat slechts bestaat uit de samenwerking van een groep mensen. Identiteit als individu en als lid van een natie wordt vormgegeven in de publieke ruimte in de vorm van gemeenschappelijke idealen of trauma's. De gemeenschappelijkheid in het postsocialistische Tsjechië valt allereerst uiteen, waarna appropriatie een nieuw, kapitalistisch systeem opbouwt waarin het individu zich dient te schikken. Zonder orde is er geen natie, en die orde is ontleend aan een discursieve gemeenschappelijkheid, een denkbeeldigheid die samenbindt. Bij het wegvallen van het totalitair regime moet de natie zich een nieuwe denkbeeldigheid aanmeten.

*“People use public space to create a sense of self and of nation in a modern era often described as alienating and fragmented. [...] “Becoming national” requires a conscious effort on the part of cultural leaders to “transform a segmented and disunited population into a coherent nationality,” as historians Geoff Eley and Ronald Grigor Suny have argued. The greatest contribution to the study of modern nationalism, they assert, has been the understanding that nations are not natural entities, but are “invented,” “imagined,” “created,” and “manipulated,” and therefore nation building constitutes a purposeful effort by political actors to unify a people within a common culture and political structure.”*¹⁴⁴

De denkbeeldigheid van die socialistische staat is in discursieve termen gelijk aan de schikking waarin deze staat zich via privatisering de nieuwe maatschappelijke mores eigen maakt, en waarmee het toebeweegt naar dat tegenovergestelde, de ideologie van de voormalige *other*, het kapitalisme. In dat opzicht is de nostalgie in Šedá's werk geworteld in het denkbeeldige socialistische idylle: het privatiseert de idylle en zet hem voort in de pseudo-kritische negatie van de vijandige doctrine.¹⁴⁵ Het in vreedzaamheid samenleven

¹⁴⁴ Cynthia Paces, *Prague Panoramas: National Memory and Sacred Space in the Twentieth Century* (Pittsburgh, PA.: University of Pittsburgh Press, 2009), 246.

¹⁴⁵ Boris Groys, “Privatization or Artificial Paradises of Post-Communism,” in *Art Power* (Cambridge: The MIT Press, 2008), 165–172. Online te raadplegen op: <http://monumenttotransformation.org/atlas-of-transformation/html/p/privatization/privatization-or-the-artificial-paradises-of-postcommunism-boris-groys.html>.

van alle landen, in een gemoedelijke Europese gemeenschappelijkheid, wordt door het plaatsen van hekken, door het privatiseren van eens geroofde en discursief 'geleegde' ruimte, niet haalbaarder door. Is de postcommunistische conditie een conditie van toenadering of verwijdering? Groys houdt het op het laatste. Denkbeeldige obstakel vormen nog een onneembare hindernis. Šedá wijst hierop. In *Over and Over* nodigt Šedá uit om de door haar op de Berlin Biennale van 2010 gebouwde replica's van de hekken van Líšeň te trotseren.

“Šedá [...] invited groups of Líšeň residents to come to Berlin and bring along the props with which to overcome the obstacles built on site. Šedá thus brings part of Líšeň to Berlin: a step toward strengthening the community in the village and bringing back the feelings of togetherness and solidarity”¹⁴⁶

Šedá nodigt haar dorpsgenoten uit om de fysieke obstakels, de uitwassen van privatisering, te overkomen en zo een gevoel van saamhorigheid te realiseren. De geclaimde ruimte moet weer beschikbaar zijn voor het spel. Deze fysieke obstakels komen voort uit de nieuwe diversiteit in de discursieve ruimte, die de fysieke ruimte fragmenteert. In de appropriatie van de privatisering bekritiseert Šedá deze fragmentatie en probeert ze de gemeenschappelijkheid van weleer na te bootsen in een symbolisch en therapeutisch 'jumping fences'. *“All my projects I see as certain kind of therapy. I am not really interested in coming up with a new art form; what is most important for me is that what I do works in real life.”¹⁴⁷*

De obstakels zijn niet altijd denkbeeldig. Het volk mag dan een nieuwe vrijheid genieten, in die vrijheid creëert het talloze extra beperkingen uit naam van verworven individualiteit. De discursieve ruimte is dan misschien niet leeg, hij is wel zodanig gefragmenteerd dat het in vrijheid bewonen ervan nog altijd niet mogelijk is. De ruimte is zeker niet vrij van dwang, de dwang te privatiseren, want als jij je ruimte niet claimt doet iemand anders het voor je. De nieuwe vrijheid en publieke mores zijn niet per se beter, is de boodschap. Vervolgens vraagt Šedá zich af wat er overblijft van de persoonlijke identiteit in een privatiserende en daarmee fragmenterende ruimte. Waar hang je je persoonlijkheid aan op als de discursieve ruimte vacant wordt, en wat als die ruimte vervolgens overvol raakt met discursieve bezettingsdrang? Een valide vraag die ten grondslag ligt aan de zoektocht naar een eigenheid en de constructie van een denkbeeldig natieschap dat een nieuwe autonomie nastreeft. Uit Šedá's werk blijkt de angst voor de leegte en de hinderlijke gefragmenteerde openbaarheid die groeit in de vrije ruimte.

¹⁴⁶ Berlin Biennale, “Kateřina Šedá.”

http://bb6.berlinbiennial.de/index.php?option=com_content&task=view&id=150&Itemid=1&lang=en.

¹⁴⁷ Micha Schischke, “Kateřina Šedá,” in *The Promises of the Past: A Discontinuous History of Art in Former Eastern Europe*, ed. Christine Macel et al. (Zürich: JRP/Ringier, 2010), 145.

David Černý en het spel met symbolen

Van deze drie kunstenaars is David Černý (1967) misschien de eigenaardigste. Eigenaardig is wellicht een eufemisme, gezien deze typering die hem ten deel valt: “*an artist hailed by half his peers as a controversial genius and scorned by the other half as an utter dickhole.*”¹⁴⁸ Zijn werk houdt het midden tussen neo-conceptualisme en een *Playskool*-achtig speelgoed en tegelijkertijd is het een parodie op zowel kunst als de maatschappij. Černý werkt, in tegenstelling tot Kovanda en Šedá, expliciet met vorm. In die vorm verwerkt hij geapproprierde symbolen die staan voor de politieke of culturele geschiedenis.

Grote bekendheid verwierf Černý met wat later “*Pink Tank*” is genoemd. In 1991, anderhalf jaar ná de val van de Berlijnse Muur, verfde hij, met een aantal gelijkgestemden die zich *The Neostunners* noemden, een in Praag achtergebleven Russische tank roze en plaatste er een middelvinger van papier-maché op. De tank, een Sovet IS-2 bekend onder de naam *Tank no. 23*, was een monument geworden dat herinnerde aan de bevrijding van Praag in mei 1945 en stond op een 3 meter hoge sokkel over het publiek en het verkeer te waken.¹⁴⁹ Černý werd gearresteerd en aangeklaagd voor vandalisme. Černý verklaarde dat hij met zijn daad een moordmachine menselijker wilde maken.¹⁵⁰ Op verzoek van de Russische overheid werd de tank weer groen geschilderd, ter gelegenheid van de Tsjechische bevrijdingsdag op 9 mei. Maar Černý had een statement gemaakt dat aangekomen was. Het had de Tsjechen aan het denken gezet. Waarom stond die tank daar, als een memento aan het inwisselen van het éne totalitaire regime met het andere? Aan welk heuglijke feit herinnerde de tank?

Een week na 9 mei was de tank weer roze. Dit keer waren het niet opstandige kunststudenten die de kwast ter hand hadden genomen maar 15 leden van het Burgerforum – een beweging van Václav Havel die zelf ook meerdere malen voor vandalisme werd opgepakt tijdens het socialistisch regime – die hun immuniteit inzetten als middel om Černý’s werk voort te zetten.¹⁵¹ Een andere prominent die meerdere malen was gearresteerd vanwege vandalisme kon geen goedkeuring uitspreken over deze daad. Havel was de ‘*voice of reason*’ die een gezonde dosis dissidentie nooit geschuwd had. Maar deze daad, zo verklaarde hij, was “*an expression of powerlessness, of frustration with their own Parliament.*”¹⁵² Maar impliciet verwees de roze tank naar 1945, toen de Duitsers verjaagd werden, naar 1968, de Praagse Lente, en 1989, toen het IJzeren Gordijn viel. Ook toen was het volk machteloos tegen het bewind. De roze tank was een symbool geworden van de nooit volledig realiseerde weerstand tegen de onderdrukking. Het duurde tot juni voor de tank werd verwijderd om te worden bijgezet in een militair museum.

Černý’s werk was inmiddels wereldnieuws geworden. Ontevreden over zijn signatuur op het originele werk gaf hij een aantal ansichtkaarten uit die de rappe mutatie van de tank

¹⁴⁸ In de woorden van Pauli Poisuo op Cracked.com. http://www.cracked.com/article_19155_the-14-most-unintentionally-terrifying-statues-in-world.html.

¹⁴⁹ Patrick Wright, “Why a pink tank made Prague see red.” In: *The Guardian*, 25 juli 1991. Beschikbaar op <http://patrickwright.polimekanos.com/wp-content/uploads/pwright-pink-tank.pdf>.

¹⁵⁰ David Franklin, “Pink Tank.” In: *The New Republic*, 12 augustus 1991, 9 – 10.

¹⁵¹ Patrick Wright, “Why a pink tank made Prague see red.” In: *The Guardian*, 25 juli 1991. Beschikbaar op <http://patrickwright.polimekanos.com/wp-content/uploads/pwright-pink-tank.pdf>.

¹⁵² David Franklin, “Pink Tank.” In: *The New Republic*, 12 augustus 1991, 9 – 10.

weergaven. Één kaart heette “*The Pink Tank*” (1991) en toonde de roze ‘moordmachine’ inclusief middelvinger. Een andere kaart toonde de tank terug groen geverfd en zonder vinger, “*The Covered Pink Tank*” (1991) genoemd.¹⁵³ Černý profiteerde van de mediareel die was ontstaan. Het beeld van de tank werd wereldwijd gezien als het symbolisch protestgebaar. In Tsjechoslowakije leidde het tot een industrie in replica’s, modellen en afbeeldingen van de tank. Černý had het volk een nationaal symbool van verzet geschonken. Een symbool van ontluikende onafhankelijkheid verpakt in provocatie.

Buiten Tsjechoslowakije gold de affaire met de roze tank als het bewijs dat het dissidente Praag nog altijd niet zijn gevoel voor humor had verloren. *Pink Tank* getuigde van de Europese wil om de wapens neer te leggen, de ‘moordmachine’ symbolisch te castreren met de simpele daad van het overschilderen. Het betekende een cruciaal breekpunt in de geschiedenis van de tank als instrument van geweld, sinds het eerste verschijnen op het Europese toneel in de Eerste Wereldoorlog in 1916 tot de operatie Desert Storm in januari van 1991.¹⁵⁴

Pink Tank dient als perfecte uitbeelding van wat Milan Kundera al in 1979 schreef en al eerder geciteerd werd. De tank is een monument van een bewogen politiek verleden, het bewijs van de machteloosheid van een natie die heen en weer gestuiterd wordt van de éne onderdrukkende ideologie naar de andere. Dat monument prikkelt de Tsjech, het tart hem en beledigt hem zodat hij het zou willen vernietigen,... of overschilderen. “...en het gezicht [van het verleden] prikkelt ons, tart ons, beledigt ons zodat we het willen vernietigen of overschilderen.”¹⁵⁵ Černý voelde dit en voelde dat zijn tijdgenoten dat ook voelden en hij nam de kwast ter hand om de olijfgroene moordmachine van een vrolijk, nieuw jasje te voorzien. Černý was *spot on*: scherp, kritisch, provocatief op het juiste moment op de juiste plaats. En dat in de juiste discursieve ruimte, namelijk een ruimte waarin behoefte was aan de afwerping van historische obstakels in het toeëigenen van de vrijgekomen ruimte.

Pink Tank was een daad van appropriatie, van toeëigening van een vals symbool, want de beruchte *Tank no. 23* zou niet authentiek zijn. De mythe van de tank, als eerste Russische tank van het Rode Leger die het door fascistten bezette Praag te hulp schoot, zou een constructie zijn van de communistische cultus en daarmee valselijk getuigen van de bevrijding, als *placeholder* van historische significantie. “*To paint the tank pink was to insist on historical truth after decades of official distortion.*”¹⁵⁶ Černý en de *Neostunners* drongen daarmee aan op een opschoning van de geschiedenis en de conceptuele ruimte die deze historische constructie ondersteunde. Hiermee probeert Černý bij te dragen aan een spreekwoordelijke schone lei voor een nieuw, vrij land. Vrij van fascisme sinds 1945 en vrij van communisme sinds 1989. Die vrijheid mag niet ondersteund worden met mythische symbolen van historische onjuistheid. De oppervlakkige symboliek die in de tank besloten lag en de ontvankelijkheid van het volk voor deze constructie is tekenend voor de discursieve conditie van Tsjechië. Het discursieve vacuüm houdt vast aan concrete symbolen, aan tekens die herinneren aan de normatieve conditie en het comfort van vastigheid, als een

¹⁵³ Patrick Wright, “Why a pink tank made Prague see red.” In: *The Guardian*, 25 juli 1991. Beschikbaar op <http://patrickwright.polimekanos.com/wp-content/uploads/pwright-pink-tank.pdf>.

¹⁵⁴ Patrick Wright, “Why a pink tank made Prague see red.” In: *The Guardian*, 25 juli 1991. Beschikbaar op <http://patrickwright.polimekanos.com/wp-content/uploads/pwright-pink-tank.pdf>.

¹⁵⁵ Milan Kundera, *Het boek van de lach en de vergetelheid*, vert. Jana Beranová (Amsterdam: Ambo, 2004), 38.

¹⁵⁶ Patrick Wright, “Why a pink tank made Prague see red.” In: *The Guardian*, 25 juli 1991. Beschikbaar op <http://patrickwright.polimekanos.com/wp-content/uploads/pwright-pink-tank.pdf>.

korset of dwangbuis die het lichaam op zijn plek houdt. De loop van de tank is haast de hand van Lenin, dominerend en regerend over de ruimte. De verloren communistische identiteit leidt tot een zoektocht naar vastigheid omdat de vrijheid voelt alsof het lichaam uit elkaar zal vallen.¹⁵⁷ Het kan zichzelf niet bijhouden omdat het zo lang de ondersteuning van externe middelen gewend is. *Tank no. 23* was zo'n middel en de castratie ervan betekende dat de Tsjechen gedwongen werden om deze overheersing door symbolen te bevragen.

Kunst is geen kunst als het niet in conflict is met iets, stelt Černý.¹⁵⁸ Dat conflict moet vorm krijgen in de provocatie waarmee hij de beschouwer uit zijn comfortzone wil halen om zichzelf, zijn gewoontes en zijn stereotiepe ideeën over zichzelf en de maatschappij te bevragen. Mooie plaatjes zijn dan niet toereikend. In al zijn jeugdig enthousiasme - Černý was 23 toen hij *Pink Tank* maakte – schuwt Černý daartoe geen omstreden middelen, zoals zijn oeuvre inmiddels bewijst.

In 1999 kaapt Černý de beeltenis van de heilig verklaarde oude koning Wenceslas, die gezeten op zijn paard het naar hem genoemde plein in Praag overziet (niet geheel ongelijk aan de dominerende blikken van Lenin en *Tank no. 23*). Wenceslas is de hoofdpersoon in een oude Boheemse mythe die vertelt over de koning en diens leger die, verborgen diep in de berg Blanik in het noorden van het land, het volk te hulp zal schieten in tijden van hoge nood.¹⁵⁹ Ter gelegenheid van de plenaire expositie CZ99 maakt Černý "Horse" (1991), oorspronkelijk aan de voet van het oorspronkelijke standbeeld gelegen. Het werk schikt zich niet in de traditionele lijn van ruitersstandbeelden, die gewoontegetrouw macht en militarisme uitstralen. Černý zet de mythische koning op een dood paard, gehangen aan de benen, de tong uit de mond.

*"Černý has emasculated Wenceslas by seating him on a dead horse. The king seems oblivious to his loss of power—he looks ahead, unaware that he cannot move forward. Černý's statue certainly implies that historical symbols have lost their strength and meaning in the post-Communist era."*¹⁶⁰

Cynthia Paces beschouwt David Černý als de verbinder van historische narratieven. Zijn werk is de beste benadering van de onzekerheid waarmee het Tsjechische verleden kan worden verenigd met de moderne postcommunistische conditie. Een onzekerheid die Černý uitbuit en waarmee hij de beschouwer genadeloos confronteert. Wenceslas valt hetzelfde lot ten deel als *Tank no. 23*. Dergelijke symbolische castratie is waar Černý zijn vak van maakt, getuige ook zijn *Jesus Christ – Kit* (1993) uit een serie *Kity* (1993) waaronder ook *Artist Standing*, *Rock Star* en *Dead Raped Woman*. De *Kits* zijn levensgrote gegoten modellen in glasvezel, verpakt in folie, die enkel in formaat afwijken van wat kinderspeelgoed kan zijn. *Jesus Christ* wordt geleverd als een zelfbouwmodel in een *snap-out frame* waarbij de romp, armen en benen, de lendedoek, de doornenkroon én de drie nagels

¹⁵⁷ Jiří Ševčík en Jana Ševčíková, "Post-Totalitarian Blues with a Happy Ending," in *Beyond Belief: Contemporary Art from East Central Europe*, ed. Laura J. Hoptman en Laszlo Beke. (Chicago: Museum of Contemporary Art, 1995) 71.

¹⁵⁸ Patrick Wright, "Why a pink tank made Prague see red." In: *The Guardian*, 25 juli 1991. Beschikbaar op <http://patrickwright.polimekanos.com/wp-content/uploads/pwright-pink-tank.pdf>.

¹⁵⁹ Cynthia Paces, *Prague Panoramas: National Memory and Sacred Space in the Twentieth Century* (Pittsburgh, PA.: University of Pittsburgh Press, 2009), 228.

¹⁶⁰ Cynthia Paces, *Prague Panoramas: National Memory and Sacred Space in the Twentieth Century* (Pittsburgh, PA.: University of Pittsburgh Press, 2009), 240.

uit een raamwerk moeten worden losgepeuterd en in elkaar worden gezet. Het kruis is niet bijgeleverd.¹⁶¹ Het is een directe appropriatie van het religieus erfgoed in postsocialistische (kapitalistische) context. Černý verenigt in de *Jesus Christ-kit* individualisme, in de vorm van kritische expressie, consumentisme, door Jezus te presenteren als een *commodity*, een commercieel stuk handelswaar als speelgoed dat verwijst naar vrijetijdsbesteding, en dissident symbolisme dat tegen heilige huisjes wil schoppen en de commodificatie van religie verbeeldt en de atomisering van de belijdenis gefaciliteerd door massaproductie. “*Make your own life-sized savior*,” een religieus symbool gecommuniceerd, geprivatiseerd in postcommunistische kapitalisering.

In 2005 maakt David Černý “*Shark*”: een levensgrote pop van Saddam Hoessein, met strop om de nek en handen en voeten gebonden in een aquarium gelegen. Het werk is duidelijk geïnspireerd door Damien Hirst’s “*The Physical Impossibility of Death in the Mind of Someone Living*” (1991). *Shark* wordt geweerd uit een tentoonstelling in het Vlaamse kustplaatsje Middelkerke. Burgemeester Michel Landuyt verklaart dat hij het beeld ongepast vindt en niemand wil provoceren.¹⁶² Ten tijde van de expositie was Hoessein’s proces gaande, hij was nog niet veroordeeld, maar in de weergave van Černý was Hoessein reeds verhangen.

In 2009 onstaat oproer als Černý, uit naam van 27 Europese kunstenaars uit alle lidstaten, *Entropa* presenteert aan de Europese Unie. Het werk moet komen te hangen in het Justus Lipsius-gebouw in Brussel ter gelegenheid van het Tsjechisch voorzitterschap van de Europese Unie. Het werk is opgebouwd als een *Kit*, waarin de lidstaten los zijn samengevoegd in een gegoten glasvezelraamwerk, alsof de losse onderdelen eruit te peuteren zijn en samengevoegd kunnen worden als een Europese puzzel. De losse landen nemen één voor één de bestaande clichés over zichzelf op de korrel. Zo is Nederland een watermassa waar slechts minaretten boven uitkomen, zit Zweden verpakt in een IKEA-achtige doos en hangt er over een kale omtrek van Frankrijk een doek met het woord *grève*, wat staking betekent. In een complementierend pamflet verklaren de 27 Europese kunstenaars hun benadering. Maar die 26 bondgenoten van Černý blijken gefingeerd. Alles komt uit zijn eigen koker, de overige kunstenaars bestaan niet.¹⁶³

Entropa zorgt voor een rel. Ten eerste omdat de uitgebeelde clichés met weinig gevoeligheid worden gebracht: Bulgarije is een openbaar hurktoilet, in Polen hijsen monniken de regenboogvlag en Duitsland wordt gesierd door een amper verhuuld hakenkruis van *autobahn*. Ten tweede omdat er van een Europese samenwerking geen sprake blijkt. Desondanks is Černý geslaagd in zijn opzet. Vanuit zijn Tsjechische perspectief heeft hij de aanname bewezen dat Europa “*een gefragmenteerd, ijdel, gecompliceerd complex*” is waar geen echte communicatie bestaat. Dit wijt Černý aan het gebrek aan gevoel voor humor, dezelfde humor waarmee hij *Tank no. 23* overschilderde, Jezus Christus tot speelgoed maakte en Saddam Hoessein op sterk water zette. Het werkelijke kunstwerk ligt hier verscholen in de manier waarop Europa *Entropa* ontving. “*Het moet voor een kunstenaar een geweldige voldoening geven dat de bekrompen werkelijkheid zo volmaakt op zijn satire reageert.*”¹⁶⁴

In mei begint Černý aan de afbraak van *Entropa*, zogenaamd uit protest tegen de val van de Tsjechische regering die het kunstwerk bestelde. Hoewel de nieuwe regering het werk wil

¹⁶¹ http://www.yvaa.net/index.php?page=artist_info&artist=194&photo=770&country=2&year=55.

¹⁶² <http://www.radio.cz/en/section/curaffrs/belgian-coastal-town-bans-czech-sculpture-of-saddam-husseini>.

¹⁶³ Koen Kleijn, “Shit happens – Entropa.” *De Groene Amsterdammer*, 6 februari 2009.

¹⁶⁴ Koen Kleijn, “Shit happens – Entropa.” *De Groene Amsterdammer*, 6 februari 2009.

laten hangen, zegt het de vrijheid van de kunstenaar te respecteren.¹⁶⁵ Het feitelijke kunstwerk – de reactie op deze hoax – is immers gepasseerd. De effectiviteit van de fysieke interventie is hiermee ten einde en zet zich voort in de discursieve ruimte in de discussie en de verontwaardiging van de Europeanen. Černý's interventie geldt als een disruptie in de politieke en correcte ruimte van de Europese gemeenschappelijke constructie zoals die in Brussel wordt gevormd en gekoesterd. Černý's postsocialistische conditie zet hem buiten dit correcte veld en hij daagt met zijn werk uit om uit de comfortabele gewoonte te stappen. Provoceren is daarom elementair in het werk van David Černý:

*“Provocation is the amplified reason why the art exists. What’s supposed to be called ‘art’ and not design has to have something behind. Has to have some message, whatever. Of course, it can have a static message. But it has to have a message, it’s not a ‘chair’. You can have certain chairs, which might become, after years, even art, if they weren’t developed solely as functional objects, but, also with something in mind.”*¹⁶⁶

Afgezien van de legitimatie van de provocatie (“*art comes in many flavors of controversy*”),¹⁶⁷ wijst Černý hier op een verschuivende discursieve interpretatieve ruimte waarmee (niet uitsluitend) kunst bekeken wordt of kan worden. Iets kan na jaren kunst worden, zegt Černý. Dat is niet omdat het object zelf, maar de manier waarop we het object bekijken verandert. De interpretatie schuift op, van de éne discursieve ruimte in de andere, zoals het werk van Kovanda verandert tussen de handeling en de presentatie ervan in de institutonele openbaarheid. Ook hier geldt de aard van de openbaarheid als een cruciale factor in de lezing van het werk. Het contrast tussen deze afzonderlijke ruimtes bepaalt de betekenis van het ‘ding’, van een kunstwerk als ding, als de design-stoel, naar het ding als kunstwerk is dus een beweging die zich binnen een fysieke ruimte kan afspelen, maar niet zonder de veranderlijke, instabiele discursieve ruimte. Dit is de publieke conditie van kunst, zoals Van Winkel die definieert.

*“De kloof tussen het kunstwerk als ding en het ding als kunstwerk – het feit dat de discursieve modaliteit van het werk niet (meer) met de materiële modaliteit samenvalt – ligt in het verlengde van wat eerder is omschreven als de publieke conditie van de kunst.”*¹⁶⁸

Die veranderende manier van kijken, wat Van Winkel de discursieve modaliteit noemt, is een belangrijk symptoom van autonomie. De manier waarop de discursieve modaliteit vorm krijgt in de ruimte van de beschouwer illustreert de beweging naar een vrij en autonoom denken, los van totalitaristische eenheidsworst. Zonder de publieke conditie zou deze discursieve ruimte zich niet kunnen ontwikkelen, en zonder de discursieve modaliteit van kunst zou de publieke conditie van kunst niet dynamisch kunnen zijn. In die dynamiek rust de ontwikkeling tot autonomie, van waaruit de stap naar een nieuwe gemeenschappelijkheid kan worden gezet.

¹⁶⁵ Persbericht AFP in sectie Buitenland, “Tsjech breekt eigen kunstwerk weer af.” In: *NRC Handelsblad*. 11 mei 2009, 5.

¹⁶⁶ Černý in een interview met Jan Velinger voor Radio Praha. <http://www.radio.cz/en/section/one-on-one/david-cerny-personally-i-would-rather-not-do-political-art>.

¹⁶⁷ Emily Constance, “Controversial Art: David Černý’s Sadaam Hussein.” *Bethwood Patch*, 6 juli 2012. <http://bethwood.patch.com/groups/opinion/p/controversial-art-david-erns-sadaam-hussein-7112a7df>

¹⁶⁸ Camiel van Winkel, *Moderne leegte: over kunst en openbaarheid* (Nijmegen: SUN, 1999), 167.

Met *Pink Tank* heeft Černý zijn status als *enfant terrible* verkregen, die hij voortzette in zijn verbeeldingen van Tsjechische helden en religieuze waarden. Hij schroomt niet om obscene of van weinig gevoeligheid getuigende sculpturen in de openbare ruimte te plaatsen. Het is de bedoeling dat zijn werk de confrontatie met het publiek aangaat in een ruimte die geladen is met het historisch discursief besef van een natie die generaties geworsteld heeft met verschillende regimes. De stad, de stedelijke openbaarheid (de discursieve ruimte) is waar Černý's werk thuis is, niet het museum. Onder de grenzen die Černý overschrijdt behoren ook die van het instituut. Het "*selective narrative*"¹⁶⁹ van het museum zou de discursieve ruimte van het publiek niet goed kunnen penetreren vanwege de veronderstellingen van het museumpubliek, dat slechts een selectieve afspiegeling van de maatschappelijke werkelijkheid is.¹⁷⁰ Bovendien hoopt Černý door openbare expositie van zijn werk bij te dragen aan diversiteit, om de eenstemmigheid van het totalitarisme te compenseren en een diversiteit van de samenleving misschien niet direct te weerspiegelen, maar om die te bewerkstelligen. Een goed kunstwerk biedt immers ruimte aan een veelstemmig publiek waarbij het zich voortdurend kan aanpassen aan de veranderende inzichten.¹⁷¹ De geleegde, socialistische symbolen die de discursieve werkelijkheid in de postsocialistische conditie typeren lenen zich voor deze veranderlijkheid. In de postsocialistische kunst van David Černý wordt het communisme via deze lege symbolen:

*"externalized, deinternationalized, and portrayed as the sum of the traumas to which a foreign power subjected one's own identity, which now requires therapy so that said identity can become intact again."*¹⁷²

Dit therapeutisch effect van de publieke kunst van Černý, Šedá en Kovanda is evident: alle drie de kunstenaars werken voor, met of via het publiek aan het leren omgaan met de actualiteit, zij het in de zoektocht naar discursieve raakvlakken, het herstellen en spectaculariseren van de communistische idylle en het aanreiken van de communistische symbolen. De openbaarheid is in alle gevallen de garantie voor de ontmoeting tussen de postsocialistische werkelijkheid en het individu, waar de discursieve ruimte en de fysieke materiële ruimte overlappen. In die overlap is het overkomen van het trauma vervat, maar die overlap is een onmogelijkheid. De kunstenaars proberen alle drie conceptueel gereedschap aan te reiken om in de synthese te actualiseren.

¹⁶⁹ Malcolm Miles, "Appropriating the Ex-Cold War," in *Art and Theory After Socialism*, ed. Melanie Jordan & Malcolm Miles. (Bristol & Chicago: Intellect, 2008), 63.

¹⁷⁰ Over het Nederlands museumpubliek schreef Latty Ranshuizen het onderzoek "*Onzichtbare Drempels*." Hierin zet zij uiteen dat museumpubliek een subcultuur is en dat voor museumparticipatie bepaalde drempels moeten worden genomen. "*Deze drempels ontstaan doordat cultuurdeelname onderdeel is van een spel van statussymbolen en hun vaardige beheersing.*" (p. 19)
http://www.lettyranshuysen.nl/pdf/2005_onzichtbare%20drempels.pdf

¹⁷¹ Lotte Haagsma, "Beeldenmacht," in *Claiming Visibility: The Politics of Public Art*, ed. Lotte Haagsma et al. (Amsterdam: Mondriaan Fonds, 2012), 14.

¹⁷² Boris Groys, "Privatization or Artificial Paradises of Post-Communism," in *Art Power* (Cambridge: The MIT Press, 2008), 165–172. Online te raadplegen op: <http://monumenttotransformation.org/atlas-of-transformation/html/p/privatization/privatization-or-the-artificial-paradises-of-postcommunism-boris-groys.html>.

Privaat, publiek en appropriatie.

De drie hier behandelde kunstenaars werken allen in het publieke domein. Kovanda, onder het socialistisch regime, gedwongen tot het minimaliseren van zijn werk tot een voor het ongewisse publiek onzichtbare kunsthandeling die pas achteraf 'zet' in *artistic space*. Šedá, vrij van het totalitair bewind maar zich bewust van de lange schaduw van het verleden, regisseert haar publiek/participanten in het herleven van de oude routine waarmee door spel en subjectiviteit een nieuwe werkelijkheid vorm krijgt. En Černý, werkend in een cultureel en temporeel postmodern kruisverband, neemt die oude waarden nog eens onder de provocatieve loep en vraagt het publiek of het kan lachen om het verleden.

Voor alle drie geldt dat de publieke ruimte, als tweeledige ruimte met een discursieve en een materiële component, een veelzijdigere receptie oplevert dan de beperkingen van het instituut. Het hervinden of formuleren van een autonomie als doel gesteld, draagt de kunst van alle drie bij aan het ontwerpen of vullen van een nieuwe discursieve ruimte. Een ruimte die onder totalitarisme uitsluitend mocht worden gevuld door de politieke boodschap van het bewind en anderszins 'leeg' diende te zijn. Stukje bij beetje zoeken Tsjechische kunstenaars als de drie in dit deel behandeld naar *advertising space* voor het individu: ruimte om vrij te ademen en te denken, waar niet één politieke waarheid regeert maar een veelvoud aan zogenaamde 'vergissingen' de publieke diversiteit onderschrijft. Kovanda's performances getuigen van het gebrek aan die ruimte, bewijzen tevens dat de ontvankelijkheid voor de eventuele persoonlijke vrije ruimte afwezig is. Er is geen veronderstelling van een esthetisch gebaar. Het publiek passeert, vervult zijn landschappelijke rol anoniem, tussen de coulissen van het toneel van het dagelijks leven. In tweede instantie wordt ons, de weloverwogen beschouwers in *artistic space* (per definitie een discursieve ruimte), onder de neus gewreven hoe steriel de publieke ruimte op Kovanda's achtergrond is. Er is een discursief verschil nodig om dergelijke bewustwording te faciliteren.

Dat discursieve verschil is voor Šedá de achtergrond van de kunstenaarspraktijk. Haar performances bestaan in de geesten van de deelnemers. Geesten die nog sterk zijn getekend door het totalitaire bewind van voorheen. Door ze te regisseren of te laten terugkijken naar de verleden stand van zaken raken ze doordrongen van de verschillen. Onder haar regie worden die verschillen tastbaar voor het publiek zelf, wat ook verklaart waarom Šedá stelt dat haar deelnemers haar enige en voornaamste publiek zijn: het heeft iets therapeutisch. Door in de moderne, relatief vrije ruimte een publieke beperking op te leggen (ze schrijft de dagelijkse handelingen voor en laat die gemeenschappelijk uitvoeren) wordt het verschil tussen de publieke, materiële ruimte en de discursieve ruimte duidelijk en krijgen beide conceptueel vorm. Hiervoor is die aanvankelijk discursieve startpositie nodig: zonder een passend publiek werkt deze handeling niet, grijpt hij niet terug op een verleden werkelijkheid waarin de ruimte zowel discursief als materieel voorgeschreven werd. In een cognitief effect van laterale inhibitie wordt de scheiding tussen de verleden ruimte en de moderne ruimte, met de gespeelde ruimte als grens en medium, concreet. Met haar werk demonstreert Šedá de gelaagdheid van ruimte in zowel een fysieke, materiële als een discursieve, denkbeeldige zin over een temporele as. Denkbeeldige en fysieke ruimte vervormen over tijd. Het doen overlopen van denkbeeldige (of discursieve) potentie naar

de fysieke ruimte geeft aanwijzingen over hoe die fysieke ruimte in vrijheid vorm kan krijgen.

Černý, tenslotte, ziet de scheiding en het conflict tussen de moderne discursieve en fysieke ruimte als het speelveld van symbolen. De discursieve ruimte over tijd maakt dat de symbolen die in een verleden discursieve ruimte bestaan in een moderne ruimte de veranderlijkheid daarvan juist benadrukken. Het gebruik van oorlogsmateriaal (*Pink Tank*, 1991), religieuze iconen (*Jesus Christ*, 1993) of dictators (*Shark*, 2005) verwijst naar het ontwikkelen van discursieve concepten en de plaats die deze in kunnen nemen in de fysieke ruimte. De actuele politiek gaat Černý niet uit de weg: hij verwijst het liefst naar zaken die het publiek direct zullen aangrijpen. Zijn basale beeldtaal wijkt in alles af van de meer efemere werken van Kovanda en Šedá (die voor expositie afhankelijk zijn van documentatie van handelingen), maar verwijst daarin niet minder naar de discursieve Tsjechische ruimte: juist het gebruik van symbolen en zijn poging die symbolische waarde toe te passen in een nieuwe, frisse context maken de discursieve ruimte van zowel de kunstenaar als de beschouwer tot het fundament van het werk.

Černý maakt, als enige van dit trio, concreet de stap naar de fysieke ruimte door hier ook fysiek te intervernieren, dingen aan te brengen in de materiële context. Černý is niet afhankelijk van de kunsthandeling, maar legt de kunstervaring direct bij de beschouwer. Diens ontvankelijkheid wordt afgedwongen door het gebruik van de bekende symbolen wat een risico op symbolische inflatie betekent wat tegelijkertijd de discursieve redding kan zijn voor een volk in een ideologisch vacuüm. Het vacuüm dat Šedá probeerde te vullen met het re-enactment. Maar, zo stelt Simon Sheikh: "*re=enactment is not actualization, but a spectacularization.*"¹⁷³ Šedá actualiseert de discursieve ruimte niet met haar werk, maar maakt het aanschouwelijk. Het spel maakt de vormen van die verschillende discursieve ruimtes duidelijker, strakker. De gradiënt tussen het totalitaire verleden en het meer democratische heden wordt een harde lijn. Černý vlucht niet in reconstructies van een verleden ruimte maar verenigt de ruimtes juist in het nu. Hij benut zowel de fysieke, materiële ruimte als canvas voor de fysieke exponenten van het conflict tussen de discursieve symbolische waarden in de verleden en de actuele ruimte.

Wat Černý spectaculariseert is de blik op die symbolen, niet de symbolen zelf. De moderne discursieve ruimte profiteert daar vervolgens van: reflectie op de receptie van die symbolen buiten hun oude discursieve ruimte maakt dat ze hun intimiderende kwaliteit verliezen, in onschuldigere vorm kunnen worden opgenomen in de actualiteit als bladwijzers naar een andere werkelijkheid. Een andere, verleden werkelijkheid die door appropriatie synthetiseert in een nieuwe, discursief vrijere werkelijkheid. Het is die synthetische discursieve vrijheid die het gevolg is van het onderzoek naar de tweeledige ruimte en de overvloeiing van de discursieve in de fysieke.

Appropriatie is het instrument waarmee de oude en de nieuwe ruimte samengebracht kunnen worden tot een vrije discursieve ruimte die fysieke vrijheid verder op stoom brengt. De samenwerking tussen deze discursieve en fysieke ruimte is dialectisch van aard: ze verwijzen naar elkaar en stuwend elkaar voort, als in een omgekeerde dynamiek van de dubbele illusie. Appropriërende kunst draagt bij aan het ideologische 'helen' van een natie

¹⁷³ Simon Sheikh, "The End of an Idea: On Art, Horizons and the Post-Socialist Condition," in *Art and Theory After Socialism*, ed. Melanie Jordan & Malcolm Miles. (Bristol & Chicago: Intellect, 2008), 73.

en rechtvaardigt de autonome koers. Maar hiervoor is een aanzetje nodig, een *prime mover*. Kunst, als onderzoeksinstrument naar het conflict tussen discursieve en fysieke ruimte, kan die rol vervullen en doet dat in appropriatie. Het stuwt constructieve gedachten voort en maakt discursieve ruimte vrij, waaruit de fysieke vrije ruimte geboren wordt. Een fysiek vrije ruimte die weer discursieve ruimte tot gevolg heeft, tot de twee elkaar gaan representeren in de culminatie van vrijheid van denken en vrijheid van doen, als het tegenovergestelde van de grijsgraauwe kleur en de harde lijn van de communistische woontorens.

CONCLUSIES

De vragen

In dit concluderende hoofdstuk worden het theoretisch kader en de case-studies langs elkaar gelegd om antwoorden te vinden op de onderzoeksvragen, zoals die in de inleiding geformuleerd zijn. De hoofdvraag luidde waarin het verschil zat tussen mij en de Tsjechische kunstenaars van mijn generatie wiens werk zo ver van mij af leek te staan. Vervolgens formuleerde ik vragen over de kunstwerken: in welke lijn staan deze werken? Waar komen ze vandaan en waar gaan ze heen? Hoe verhouden ze zich tot de ruimte waar ze uit voort komen? Hoe verhoudt het kunstwerk zich vervolgens tot de beschouwer in die ruimte, en welk effect heeft de verhouding tussen het kunstwerk en de beschouwer op die ruimte? In andere woorden: welke bijdrage levert het kunstwerk aan de openbaarheid?

Via deze vragen moest de verhoudingstriade tussen het kunstwerk, de beschouwer en de maatschappij expliciteren. Gaande het onderzoek hebben deze termen zich ontwikkeld tot een ruimtelijk begrippenkader, waarbij een onderscheid bestaat tussen de fysieke, tastbare ruimte en de discursieve of denkbeeldige ruimte. In de tastbare ruimte bevindt zich de waargenomen werkelijkheid. In deze werkelijkheid wordt de beschouwer fysiek geconfronteerd met het kunstwerk en in deze ruimte is die verhouding materieel te noemen. In de discursieve ruimte vindt echter de werkelijke ontmoeting plaats tussen de gedachte van de beschouwer en de gemedieerde gedachte van de kunstenaar.

De antwoorden

Fysiek en discursief

Het theoretisch kader gaat uit van een oncommuniceerbaarheid die zich aan beide ruimtes onttrekt. De discursieve ruimte van de kunstenaar kan niet overlappen met de discursieve ruimte van de beschouwer. Daarvoor is de fysieke ruimte waarin het kunstwerk als medium zich bevindt ongeschikt. De veronderstelling dat een gedachte of een discursieve werkelijkheid zich aan een beschouwer kan openbaren is gebaseerd op de dubbele illusie: de foutieve aanname dat representatie van de werkelijkheid een kennis- of informatieoverdracht kan realiseren. In plaats daarvan ontvangt de beschouwer fysieke informatie die binnen het referentiekader van de beschouwer zelf wordt vertaald naar bekende termen. De discursieve ruimtes van individuen onderling staan slechts indirect in contact met elkaar.

Het kunstwerk bewoont de discursieve ruimte, in zowel de interpretatie van de kunstenaar als die van de beschouwer. Dit is een aanwijzing dat de fysieke, materiële ruimtelijke interventie die kunstwerk heet slechts een medium is van een discursieve ruimte waarin dat kunstwerk een proces of handeling wordt. De manier waarop dat proces zich voltrekt is afhankelijk van het begrippenkader van de beschouwer. Dat begrippenkader wordt gevormd door de geconceptualiseerde ruimte, die de waargenomen en de geleefde ruimte hiermee van definities voorziet. Het kunstwerk als medium tussen discursieve ruimtes bestaat dus in die discursieve ruimte zelf en migreert niet van beschouwer op beschouwer.

De kunstbeschuwing is daarmee per definitie discursief. De ruimtelijke interventie is het enige effectieve medium om discursieve interactie te bewerkstelligen.

Verschilruimte

Het Westen definieert het Oosten via de negatie en in termen van verleden tijd. Huidige terminologie heeft daarmee continu de blik op het verleden. De benadrukking van het verschil heeft als gevolg dat er geen gemeenschappelijkheid wordt ervaren tussen Oost en West, en dat deze zelfde termen ontleend zijn aan de behoefte dat verschil in stand te houden. De geconceptualiseerde ruimtes zijn, dankzij het lange onderscheid, onderling sterk verschillend. Als de verschilservaring in stand gehouden wordt zullen die ook nog lange tijd verschillend blijven. Door de verschillende concepten en de successievelijke afwijkende begrippenkaders wordt discursieve toenadering bemoeilijkt. Dat resulteert concreet in wederzijds onbegrip. Elkaars kunst hanteert afwijkende begrippen of definities van begrippen, wat de afstand en het verschil expliciteert, benadrukt en in stand houdt. Ook al lijken de fysieke ruimtes vertaalbaar, de discursieve ruimtes bewijzen dat daarin nog hindernissen verscholen liggen.

Ambigüiteit

De Westerse classificatiedrang en duidingsdrang, met name waar het begrip van de voormalige polariteit kan helpen, staat interactie in de discursieve ruimtes juist in de weg. Tsjechische kunst wordt getypeerd als uitermate ambigu, wat bij het Westers publiek moeilijk aardt. Het Westers publiek is immers gewend dat het wordt uitgelegd hoe te duiden. Deze discursieve bewegwijzering is een gevolg van medialisering. Achter het IJzeren Gordijn heeft het daar lange tijd aan ontbroken, werd de voorkeur gegeven aan isolement boven indoctrinatie. Geïsoleerde, autonome ontwikkeling heeft geresulteerd in een onafhankelijke taal van expressie, die door het Westers begrippenkader (merk nogmaals de verschilruimte op) niet begrepen wordt. Daar waar pogingen worden gedaan dat begrip te forceren, verliest de kunst haar essentie, namelijk de ambigüiteit zelf en de *vrijheid* ter interpretatie *an sich*.

Appropriatie en privatisering

Mechanismen die werkzaam zijn in de discursieve ruimte zijn privatisering en appropriatie, die in elkaars verlengde liggen. Privatisering volgt op het vrijkomen van ruimte. Na de val van het socialisme werd de tot dan toe politiek gedomineerde discursieve ruimte, waaruit het bijpassend begrippenkader werd gevormd, beschikbaar gesteld aan de beschouwer. Dit gaf de vrijheid het autonoom denken voort te zetten in de fysieke ruimte, waaruit fragmentatie ontstond. Appropriatie is het inpassen van elementen uit een vorige of andere ruimte in de huidige ruimte. In de discursieve ruimte zijn dit symbolen die middels appropriatie aan nieuwe betekenis wordt toegekend. Dit heeft een therapeutisch effect en krijgt vorm in de kunstpraktijk.

Openbaarheid

In het hier toegepaste theoretisch kader is de openbaarheid de ruimte waarin de discussie en de interactie plaatsvinden, de personen die deze interactie bedrijven én het proces van de uitwisseling. Deze openbaarheid bestaat op twee niveaus: een stedelijk en een institutioneel niveau, waarbij het stedelijk niveau staat voor veranderlijkheid en het

institutionele voor conservering. Effectieve discursieve interactie, de openbaarheid, vindt plaats op het stedelijk niveau. Echter, op dat niveau wordt ontvankelijkheid voor de uitwisseling niet voorgeschreven.

De kunstenaars in deze definities

De drie kunstenaars die in de case-studies zijn behandeld werken in de openbare ruimte en doen actief inspanningen om bij te dragen op het niveau van de stedelijke openbaarheid. Dat in eerste instantie, want de effectiviteit, of het gebrek eraan, wordt soms pas zichtbaar in de institutionele openbaarheid. De performances van Jiří Kovanda zijn op deze twee niveaus werkzaam: in eerste instantie in de immanente omgeving van zijn kunsthandeling, in tweede instantie in de *artistic space* of institutionele openbaarheid van het museum. Op het eerste niveau lijkt er van artistieke effectiviteit geen sprake, op het tweede niveau wordt die geforceerd. Kovanda werkte in een klimaat dat vrijheid van expressie niet toestond in de stedelijke openbaarheid, maar de ontwikkeling van ideeën voor die expressie was mogelijk. De kunstenaar kon zich destijds autonoom ontwikkelen in de beslotenheid van de huiselijke kring, zonder interactief te kunnen zijn met instituten of autoriteiten. Dit heeft de kunstenaar gevrijwaard van sturende invloeden, bij wijze van artistieke keurmerken, wat de ontwikkeling van die ideeën minder autonoom maakt. De kunstenaar kon zich dus in geïsoleerde vrijheid discursief en conceptueel ontwikkelen, binnen de beperkingen van de geconceptualiseerde, socialistische ruimte.

Jiří Kovanda

Kovanda gebruikt zijn lichamelijke om uitdrukking te geven aan zijn bestaan en de interactie met derden. Hij verhoudt zich tot zijn publiek als een onzichtbare, esthetische kracht die daar ook niet van verdacht wordt. De ambiguïteit en vluchtigheid van zijn handelen lijkt hem esthetisch begrip of waardering niet het doel te zijn. Eens de sporen van zijn kunsthandeling worden gepresenteerd, 'zet' zich het kunstwerk als een fysieke equivalent van een discursieve esthetische bedoeling. Er is sprake van een discrepantie tussen de discursieve ruimte van de kunstenaar en het publiek, en de kunstenaar lijkt niet te streven naar het opheffen van die discrepantie binnen de fysieke ruimte van het kunstwerk, maar doet dat in tweede instantie, in de institutionele openbaarheid die expliciet op deze gevoeligheid aanstuurt. In de institutionele openbaarheid wordt het kunstwerk gedefinieerd, terwijl het zich daarvoor aan dergelijke definitie onttrok.

Het Westers begrippenkader streeft naar definities. Vanwege beperkingen binnen de socialistische gedeelde discursieve ruimte wil Kovanda zich aan die definities (binnen die ruimte) onttrekken. Daarbuiten dient het werk als een aanwijzing van esthetisch bewustzijn, maar de relevantie die erin wordt gelegd vanuit het Westers begrippenkader is geen aansluiting of overlapping met de kaders die de kunstenaars zich stelde. Dit vanwege de verschilservaring. De relatie tussen kunstenaar en publiek is in Kovanda's werk in eerste instantie een private relatie van de kunstenaar. Het publiek is ongewis, wat voor Westerse begrippen de esthetische monddood bewijst. Gesteld dat het kunstwerk uitsluitend effectief bestaat in de discursieve ruimte bestaat er in Kovanda's eerste instantie geen kunstwerk, maar ontstaat dat in tweede instantie in de institutionele ruimte. Kovanda's bijdrage aan openbaarheid wordt hiermee beperkt tot het etaleren van een gemankeerde (stedelijke) openbaarheid in de fysieke ruimte van de kunsthandeling. Aangezien de institutionele openbaarheid zich expliciet verlaat op discursieve lezing (waarbinnen feitelijk elke interpretatie een juiste is), slaat Kovanda's werk ook geen bruggen in tweede

instantie. De vraag is of dat problematisch genoemd kan worden als het juist de ambiguïteit van het werk is die het tot een goed kunstwerk maakt.

Kateřina Šedá

De rol van het publiek in het werk van Šedá is vele malen explicieter dan in de kunsthandelingen van Kovanda. Waar Kovanda het publiek gebruikt als achtergrond van zijn handeling en als bewijs van het isolement van de kunstenaar, wordt dat publiek door Šedá uitvoerig geïnstrueerd. Šedá schrijft handelingen en volgorde voor, waarbij uit de handeling in de fysieke ruimte en discursieve ruimte moet ontstaan die een beschouwing van die fysieke ruimte moet faciliteren. De spelomgevingen die ze creëert en waarin haar publiek de hoofdrol speelt zijn *re-enactments* van een verleden die dat verleden en de bijbehorende discursieve ruimte spectraluseriseren. Er wordt zo een blik gegend van de éne ruimte op de andere en in de vergelijking moet het publiek zich identificeren.

Šedá werkt in de postsocialistische werkelijkheid, de discursieve stedelijke ruimte die wordt bepaald door termen van negatie en verleden, en verwijst binnen deze ruimte naar dat verleden door dat opnieuw ten uitvoer te brengen. De betekenis bestaat in de discursieve ruimtes van het publiek, dat ook de beschouwer is. Het publiek in tweede instantie, in de institutionele ruimte, realiseert zich niets maar heeft zicht op het spektakel dat voor de beschouwer in de institutionele ruimte niets betekent: afgezien van een documentatie van gecoördineerd en gesynchroniseerd handelen dringt het aan dit institutionele publiek niets op. Daarom heeft Šedá gelijk als ze zegt dat haar enige publiek de deelnemers aan haar projecten zijn. Discursieve interactie concentreert zich op het publiek in de stedelijke openbaarheid, in de institutionele openbaarheid verliest de gecoördineerde kunsthandeling haar effect.

David Černý

Publiek is ook voor David Černý van groot belang, maar niet om de redenen van Kovanda en Šedá. Černý werkt in de stedelijke openbaarheid, waar hij met geapproprieerde postsocialistische symboliek het publiek probeert, hun discursieve ruimte prikkelt met zijn ruimtelijke interventies. Uit zijn interventies blijkt een opstandigheid naar de comfortabele discursieve ruimte van gewoonte. Černý werkt met sculpturen, waar Kovanda en Šedá met efemere handelingen werken. Černý werk is fysiek ruimtelijk en dus semi-permanent van aard, maar streeft ook een permanente discursieve interactie na. De symbolen die hij manipuleert, appropriateert en herdefinieert moeten de beschouwer zijn relatie tot de werkelijkheid doen bevragen.

Het publiek voor Černý's werk is daarmee veel groter dan het publiek van Kovanda en Šedá, omdat zij zich beperken tot een discursieve ruimte die vastzit in het publiek en daar ook geen fysieke instrumenten voor aanwenden. Černý beroept zich wel op de discursieve ruimte van het publiek, maar forceert dat met fysieke interventies. Černý werkt zogezegd van buiten naar binnen, terwijl Kovanda en Šedá het omgekeerde doen.

Algemene conclusie

Hoe draagt Tsjechische kunst bij aan gemeenschappelijkheid? Daartoe moet eerst die gemeenschappelijkheid worden gedefinieerd. In het theoretisch kader van dit onderzoek is gemeenschappelijkheid een gevolg van effectieve openbaarheid. Het in staat kunnen zijn te delen in de ideeën en opvattingen van een ander, zoals die worden gemedieerd in het

kunstwerk, kan dat gevoel van gemeenschappelijkheid stimuleren. De mate waarin kunstwerken bijdragen aan openbaarheid en gemeenschappelijkheid is het onderwerp van dit onderzoek geweest, en daarbij moet, op basis van de geraadpleegde bronnen en literatuur, geconcludeerd worden dat het volledig realiseren van beide onmogelijk is.

Ten eerste is openbaarheid gelaagd en kan één kunstwerk in beide lagen anders geduid worden. Dat duiden is in zichzelf een symptoom van het Westers begrippenkader en de verwoede pogingen om te duiden ten spijt lijkt het echter tot meer verdeeldheid te leiden. Ten tweede is gemeenschappelijkheid gebaseerd op een vermoeden van discursieve overeenstemming in het delen van een lot, geschiedenis of trauma. De gemeenschappelijke postsocialistische orde is slechts een containerbegrip voor de huidige staat van zijn. Het kan amper een normatief begrip worden genoemd. Het enige dat het zegt is dat er vroeger iets was wat er nu niet meer is, en dat dat geldt voor het gehele Europese continent.

De Tsjechische kunstenaars die ik heb behandeld streven gemeenschappelijkheid met het Westen niet na. Zij streven ernaar hun eigen fysieke en discursieve ruimte therapeutisch tegemoet te treden om, wat het Westen en trauma van het socialisme noemt, te overkomen. De kunst van Kovanda, Šedá en Černý moet bijdragen aan het vormen van een afgerond begrip van de (verleden) werkelijkheid. Daarbij wordt de handreiking met het Westen niet betracht. De eigen ruimte heeft prioriteit. Uit de kunstpraktijk van alle drie deze kunstenaars blijkt dat het publiek waar zij voor werken, of tegen welke achtergrond ze zichzelf willen profileren, nog niet klaar is met het verleden. Misschien dat juist ook daarom de term postsocialisme wél correct en geschikt is om de actualiteit mee te beschrijven. De werkelijkheid wordt immers doorlopend begrepen als een resultaat van het verleden. Zolang het heden het heden is, kan van een afgerond begrip hiervan ook geen sprake zijn. De kunstenaar verhoudt zich met zijn kunstwerk tot zijn publiek, waarmee een omgeving moet worden gecreëerd die therapie verleent aan de verschilservaring. We bevinden ons in een status quo: zonder afronding van het heden is er geen begrip van het heden, en zonder begrip van het heden kan het trauma van de verschilservaring niet genezen, en voor die verschilservaring genezen is kan van gemeenschappelijke openbaarheid ook geen sprake zijn.

Ik begreep de kunst in Artbanka niet, en ik wilde dat wel. Daarin ben ik een typische resultaat van het Westers begrippenkader, de Westerse geconceptualiseerde ruimte die alles moet duiden en inpassen in een kloppend historisch schema. Ik probeerde de Tsjechische kunst te doorgronden en in mijn kader in te passen, terwijl ik in plaats daarvan niet mijn kader als maat moet nemen, maar mijzelf in moet passen in een groter kader. In de perfecte wereld dan, want uiteraard is dat een utopie. Mijn ideale begrippenkader is gelocaliseerd in dezelfde utopische ruimte als waar de socialistische idylle zich bevindt: in de discursieve consensus die voorbij het heden ligt.

LITERATUUR

Beskid, Vladimir. "The situation of visual culture in post-war Slovakia." In *East Art Map: Contemporary Art in Eastern Europe*, samengesteld door IRWIN, 307 – 308. London: Afterall, 2006.

Boomgaard, Jeroen en Peter Peters. "Het werken van de kunst in het publieke domein." *Open: Cahier on Art and the Public Domain (SKOR)* 24 (2012): 6 – 7.

Boomgaard, Jeroen en Sherry Doruff, "De kunst van publieken: ruimte maken voor misverstand." *Open: Cahier on Art and the Public Domain (SKOR)* 24 (2012): 8 – 17.

Bruinsma, Max. "Kunst – Openbaar – Ruimte." In *STIFF: Hans van Houwelingen vs. Public Art*, samengesteld door Max Bruinsma, 10 – 15. Amsterdam: Artimo, 2004

Chalupecký, Jindřich. "A winding road." In *The Promises of the Past: A Discontinuous History of Art in Former Eastern Europe*, samengesteld door Christine Macel en Nataša Petrešin, 210 – 211.. Zürich: JRP/Ringier, 2010.

Crabtree, Amanda. "Introduction" *Art & Design* 11 (1996): 7.

Crabtree, Amanda. "Susan Jones." *Art & Design* 11 (1996): 24 – 35.

Filipovic, Elena, Ana Janevski, Christine Macel, Nataša Petrešin-Bachelez, Tomáš Pospiszyl en Jan Verwoert. "On potential histories, discontinuity and politics of desire. A conversation, London, Friday 17 October 2008." In *The Promises of the Past: A Discontinuous History of Art in Former Eastern Europe*, samengesteld door Christine Macel en Nataša Petrešin, 22 – 25. Zürich: JRP/Ringier, 2010.

Findlay, Judith. "Matthew Dalziel and Louise Scullion." *Art & Design* 11 (1996): 17 – 23.

Gielen, Pascal. "Kunst als minderheidsdemocratie." *Open: Cahier on Art and the Public Domain (SKOR)* 24 (2012): 80 – 81.

Haagsma, Lotte, Lene ter Haar, Wouter Sibum en Maarten Verweij, "Inleiding. Claiming Visibility: The Politics of Public Art." In *Claiming Visibility: The Politics of Public Art*, samengesteld door Lotte Haagsma, Lene ter Haar, Wouter Sibum en Maarten Verweij, 4 – 7. Amsterdam: Mondriaan Fonds, 2012.

Haagsma, Lotte. "Beeldenmacht." In *Claiming Visibility: The Politics of Public Art*, samengesteld door Lotte Haagsma, Lene ter Haar, Wouter Sibum en Maarten Verweij, 8 – 15. Amsterdam: Mondriaan Fonds, 2012.

Ter Haar, Lene. "Tussen vandalisme en waardering." In *Claiming Visibility: The Politics of Public Art*, samengesteld door Lotte Haagsma, Lene ter Haar, Wouter Sibum en Maarten Verweij, 20 – 29. Amsterdam: Mondriaan Fonds, 2012.

Havránek, Vit. "The post-bipolar order and the status of public and private under communism." Vertaald door Ivan Gutierrez. In *The Promises of the Past: A Discontinuous History of Art in Former Eastern Europe*, samengesteld door Christine Macel en Nataša Petrešin, 26 – 30. Zürich: JRP/Ringier, 2010.

- Hlaváček, Ludvík. "Too Much Subjectivity?" In *Beyond Belief: Contemporary Art from East Central Europe*, samengesteld door Laura J. Hoptman en Laszlo Beke, 59 – 67. Chicago: Museum of Contemporary Art, 1995.
- Hoptman, Laura J. "Seeing is Believing." In *Beyond Belief: Contemporary Art from East Central Europe*, samengesteld door Laura J. Hoptman en Laszlo Beke, 1 – 13. Chicago: Museum of Contemporary Art, 1995.
- Van Houwelingen, Hans. "Beter een lelijk monument, dan een mooi kunstwerk." In *STIFF: Hans van Houwelingen vs. Public Art*, samengesteld door Max Bruinsma, 68 – 71. Amsterdam: Artimo, 2004.
- Van Houwelingen, Hans. "De kunst op haar voetstuk." In *Claiming Visibility: The Politics of Public Art*, samengesteld door Lotte Haagsma, Lene ter Haar, Wouter Sibum en Maarten Verweij, 30 – 33. Amsterdam: Mondriaan Fonds, 2012.
- Kastner, Jeffrey. "Mary Jane Jacob." *Art & Design* 11 (1996): 37 – 47.
- Kearnton, Nicola. "Stephen Willats." *Art & Design* 11 (1996): III – VII.
- Lefebvre, Henri. *The Production of Space*. Oxford: Blackwell, 1991.
- Lemmens, Pieter. "De strijd om de geest in het huidige kapitalisme." *Open: Cahier on Art and the Public Domain (SKOR)* 24 (2012): 50 – 63.
- Lewis, Mark. "Public interest." *Art & Design* 11 (1996): 71 – 74.
- Macel, Christine en Joanna Mytkowska. "Preface." In *The Promises of the Past: A Discontinuous History of Art in Former Eastern Europe*, samengesteld door Christine Macel en Nataša Petrešin, 14. Zürich: JRP/Ringier, 2010.
- Macel, Christine en Joanna Mytkowska. "Promises of the past." In *The Promises of the Past: A Discontinuous History of Art in Former Eastern Europe*, samengesteld door Christine Macel en Nataša Petrešin, 18 – 21. Zürich: JRP/Ringier, 2010.
- Mendizabal, Asier. "Er loopt een sculptuur langs de kant van de weg." In *Claiming Visibility: The Politics of Public Art*, samengesteld door Lotte Haagsma, Lene ter Haar, Wouter Sibum en Maarten Verweij, 16 – 19. Amsterdam: Mondriaan Fonds, 2012.
- Miles, Malcolm. "Appropriating the Ex-Cold War." In *Art and Theory After Socialism*, samengesteld door Melanie Jordan en Malcolm Miles, 55 – 66. Bristol & Chicago: Intellect, 2008.
- Mouffe, Chantal. "Kunst en democratie. Kunst als agonistische interventie in de openbare ruimte." *Open: Cahier on Art and the Public Domain (SKOR)* 14 (2008): 6 – 15.
- Paces, Cynthia. *Prague Panoramas: National Memory and Sacred Space in the Twentieth Century*. Pittsburgh, PA: University of Pittsburgh Press, 2009.
- Schischke, Micha. "Jiří Kovanda." In *The Promises of the Past: A Discontinuous History of Art in Former Eastern Europe*, samengesteld door Christine Macel en Nataša Petrešin, 106 – 108. Zürich: JRP/Ringier, 2010.
- Schischke, Micha. "Kateřina Šedá." In *The Promises of the Past: A Discontinuous History of Art in Former Eastern Europe*, samengesteld door Christine Macel en Nataša Petrešin, 144 – 145. Zürich: JRP/Ringier, 2010.
- Seban, Alain. (Voorwoord). Vertaald door Yves Tixier. In *The Promises of the Past: A*

Discontinuous History of Art in Former Eastern Europe, samengesteld door Christine Macel en Nataša Petrešin, 11. Zürich: JRP/Ringier, 2010.

Ševčík, Jiří en Jana Ševčíková. "Mapping Czech art." In *East Art Map: Contemporary Art in Eastern Europe*, samengesteld door IRWIN, 181 – 188. London: Afterall, 2006.

Ševčík, Jiří en Jana Ševčíková. "Post-Totalitarian Blues with a Happy Ending," In *Beyond Belief: Contemporary Art from East Central Europe*, samengesteld door Laura J. Hoptman en Laszlo Beke, 69 – 77. Chicago: Museum of Contemporary Art, 1995.

Seijdel, Jorinde. "Mic Check: Publieke ruimte en presentie ten tijde van de Occupy-bewegingen." In *Claiming Visibility: The Politics of Public Art*, samengesteld door Lotte Haagsma, Lene ter Haar, Wouter Sibum en Maarten Verweij, 34 – 39. Amsterdam: Mondriaan Fonds, 2012.

Seijdel, Jorinde. "Kunst als publieke zaak. Hoe de kunst en haar instituten de publieke dimensie opnieuw uitvinden." *Open: Cahier on Art and the Public Domain (SKOR)* 14 (2008): 4 – 5.

Sheikh, Simon. "The End of an Idea: On Art, Horizons and the Post-Socialist Condition." In *Art and Theory After Socialism*, samengesteld door Melanie Jordan en Malcolm Miles, 67 – 75. Bristol & Chicago: Intellect, 2008.

Verwoert, Jan. "Not so elsewhere." In *The Promises of the Past: A Discontinuous History of Art in Former Eastern Europe*, samengesteld door Christine Macel en Nataša Petrešin, 31 – 33. Zürich: JRP/Ringier, 2010.

Weibel, Peter. "Art and democracy. People making art making people." In *Making things public*, samengesteld door Bruno Latour en Peter Weibel, 1008 – 1037. Cambridge, MA: MIT Press, 2005.

Van Winkel, Camiel. *Moderne leegte: over kunst en openbaarheid*. Nijmegen: Sun, 1999.

Zabel, Igor. "The (former) East and its identity." Vertaald door Ivan Gutierrez. In *The Promises of the Past: A Discontinuous History of Art in Former Eastern Europe*, samengesteld door Christine Macel en Nataša Petrešin, 207. Zürich: JRP/Ringier, 2010.