
Boze burgers en buitenkunst

Een constructivistische benadering van kunstvernieling en artistieke controversen

Op de persafdeling van het Rijksarchief voor Kunsthistorische Documentatie in Den Haag staat een doos met krantenberichten over vernielde kunstwerken. Volgens deze berichten zouden er in de openbare ruimte van Nederland tussen 1980 en 1995 minstens 160 kunstwerken vernield zijn. Spectaculaire foto's, meeslepende beeldspraken en levendige citaten moeten de lezer ervan overtuigen wat er allemaal mis kan gaan met de buitenkunst. Sommige journalisten melden zelfs dat het steeds erger wordt met de vernielingen en dat er een ware Beeldenstorm woedt in ons land. Waarom worden kunstwerken vernield? Wat zit er achter de Beeldenstorm?

Een eerste antwoord zou kunnen zijn dat we te maken hebben met vandalen die hun woede uitleven op een kwetsbaar beeld. Dit uitgangspunt staat centraal in de afstudeerscriptie *Kunstvandalisme* van Hedwig Bentum.¹ Vandalisme en een eventuele toename ervan zijn volgens haar te wijten aan een afnemend respect voor de beeldende kunst. Het antwoord op dit probleem is volgens haar een herstel van het respect voor de beeldende kunst door middel van voorlichting en educatie.

Een tegenovergesteld antwoord geeft de Zwitserse socioloog Dario Gamboni in zijn artikel *Kunst, öffentlicher Raum, Ikonoklasmus*.² Met als vertrekpunt de theorieën van Pierre Bourdieu ziet hij kunst vooral als een distinctiemiddel. Culturele elites weten door hun kennis van kunstzaken een smaak te etaleren die voor anderen niet te begrijpen is. Ze doen dit met name om zich van anderen te onderscheiden. Komen de kunstwerken van deze elite buiten de beschermende muren van het museum, dan is de confrontatie tussen kenners en leken des te scherper. De toevallige voorbijganger heeft immers niet om het kunstwerk gevraagd. Kunstvernieling hoeft daarom volgens Gamboni geen vandalisme te zijn. Het is eerder een opstand tegen een culturele elite die haar smaakoordelen oplegt aan de gebruikers van de openbare ruimte. Hij noemt de vernielers daarom liever 'iconoclasten', waarmee zij net als hun voorgangers uit het byzantijnse rijk, de Beeldenstorm of het communisme in opstand komen tegen hun overheersers door beelden stuk te slaan. Het probleem van de kunstvernieling

is een probleem van een gewelddadige strijd tussen klassen. 'Vor allem in öffentlichen Raum übt die Sculpturen eine symbolische Gewalt aus, der die physische Gewalt der Ikonoklasten antwortete', aldus Gamboni.³

Meer in het midden vinden we het antwoord van Bram Kempers. In *Het artistiek advieswezen*⁴ beschrijft hij de besluitvorming rondom buitenkunst als een aangelegenheid waarbij kunstenaars, adviseurs en overheid tot een compromis proberen te komen. Gebruikers van de openbare ruimte hebben geen toegang tot deze besluitvorming en beschikken niet over de politieke machtsbronnen om hun oordeel mee te laten tellen. Willen zij het kunstwerk niet, dan is het enige wat ze kunnen doen het negeren, bespotten of vernielen. Het probleem van het kunstvandalisme is hier vooral een gevolg van politieke en bestuurskundige problemen.

Bij een delicaat onderwerp als kunstvernieling blijkt keer op keer de behoefte te bestaan een schuldige aan te wijzen. Bij Bentum zijn de vandalen de boosdoeners, bij Gamboni is het de culturele elite en bij Kempers vooral het verbond tussen kunstenaars, kunstkenner en overheid. Kempers geeft daarbij geen oordeel over de kunstwerken zelf. Hij gaat ervan uit dat smaken nu eenmaal verschillen en het daarom moeilijk is erover te oordelen. Gamboni is bij voorbaat negatief over de buitenbeelden omdat ze zouden dienen als distinctiemiddelen. Terwijl Bentum uitsluitend de positieve, cultiverende werking van kunstwerken benadrukt.

Vernieling van kunstwerken en onenigheid over de waardering ervan is duidelijk een probleem. Maar de definiëring van het probleem, alsmede het aanwijzen van oorzaken en oplossingen hangt nogal sterk af van degenen die zich erover uitspreken. Het is voor de onderzoeker daarom beter in kaart te brengen hoe de problemen rondom de buitenkunst door betrokkenen in de praktijk worden gedefinieerd en de oplossingen aan anderen over te laten.⁵ De schuldvraag komt daarmee buiten haakjes te staan.

De hier te volgen benadering is constructivistisch: hoe worden oordelen over buitenbeelden en verklaringen van de vernieling ervan geconstrueerd door de partijen die erbij betrokken zijn? Wie zegt wat, als buitenbeelden worden vernield en met welke middelen proberen partijen elkaar te overtuigen? Om het nut van deze benadering aan te tonen zal ik eerst een voorval behandelen waarbij sprake was van zowel een artistieke controverse als vernieling van een kunstwerk.⁶

Buitenkunst in Borne

Uit de krantenartikelen van het Rijksarchief blijkt dat zich in de lente van 1993 een opleving voordoet in de berichtgeving over kunstvernielingen.

Volgens deze berichten zouden er steeds meer buitenbeelden worden vernield. Een Meldpunt Kunstvandalisme werd geopend om het probleem aan te kunnen. Wat was er gebeurd? Om een reconstructie te maken van de opleving moeten we naar het Twentse dorp Borne, waar een kunstwerk voor een omvangrijke controverse zorgde en tot twee keer toe werd vernield.

Borne, 1992. De gemeente had net een nieuw park aangelegd met een beeldentuin. Zo konden volgens de lokale bestuurders kunstenaars hun werken tentoonstellen en bekendheid krijgen, terwijl de gemeente kon rekenen op meer toeristen.⁷ Midden in de tuin was een plek vrij gehouden voor een groot kunstwerk. Voor advies werd een Werkgroep voor Kunst in de Openbare Ruimte aangesteld.

De adviseurs droegen kunstenaar Henk Rijzinga voor. Ze hadden zijn catalogus ingekeken en sommigen van de werkgroep kenden hem ook persoonlijk. Rijzinga maakte een ontwerpschets en noemde zijn kunstwerk 'De Windobstructie'. Het zou een constructie worden van sloophout, bijeen gehouden door touwen. De Windobstructie kon versteld worden zodat zij telkens anders kon mee bewegen op de wind. De schets werd geaccepteerd. Op de Werkplaats voor Beeldende Kunst, net iets buiten Borne, ging Rijzinga aan de slag met hout dat hij had gevonden in de omgeving.⁸

Terwijl Rijzinga aan het bouwen was, kregen de bestuurders van Borne de ontwerpschets te zien. Ze vonden het kunstwerk maar niks en wilden het niet in de beeldentuin hebben. Ondertussen kreeg Rijzinga bezoek van journalisten. Die vonden het werk afzichtelijk en te groot en schreven hun bevindingen in de lokale kranten. De controverse kwam op gang. Wethouder Kotteman kreeg op straat en in het gemeentehuis klachten over het kunstwerk. Men sprak van 'Een bult sloophout', vroeg 'Is dat kunst?' en dreigde 'Als het in de tuin komt halen we het omver'.⁹ Een krant noemde De Windobstructie zelfs 'Afvalkunst'.¹⁰

Rijzinga voelde zich bedreigd en vroeg om bijstand van het Voorzieningsfonds voor Kunstenaars. Daar werd hem aangeraden de pers te benaderen, voor 'bescherming'. 'Dit is een onderwerp dat naar buiten gebracht moet worden, omdat zich hier het probleem voordoet van een subsidiërende overheid die zich op deze manier met de inhoud van de kunst gaat bemoeien.'¹¹ (Dit probleem is niet nieuw. Rijzinga verwijst hiermee naar het Thorbecke-adagium uit 1862, dat nog steeds wordt aangehaald als het gaat over cultuurbeleid.¹²)

Het *Hengelo's Dagblad*¹³ toonde onder de titel 'Dit prikkelt niet, dit krabt' een grote foto van Rijzinga en zijn Windobstructie. Hij stond met zijn armen over elkaar en keek verwijtend in de lens. Eronder stond de tekst: 'De overheid bemoeit zich met de inhoud van de kunst, dat is

Middeleeuws'. De kunstenaar had hiermee een eerste stap gezet om een verbond tot stand te brengen tussen hem, het fonds en de journalisten. Het Voorzieningsfonds had bovendien een brief aan de gemeente geschreven om die ook in de samenwerking te betrekken. Want: 'met deze handelswijze heeft het College de materiële en immateriële belangen van de heer Rijzinga geschaad. Het doorbreekt het goede gebruik in Nederland dat politici hun eigen oordeel over een kunstwerk niet laten prevaleren'.¹⁴

Wethouder Kotteman zag zich genoodzaakt er iets aan te doen en stelde voor een enquête te houden. Zo konden de lokale bewoners kiezen of het kunstwerk er moest komen of niet. Er volgde een oproep in het *Hengelo's Dagblad*¹⁵ onder de titel 'Borne legt kunstwerken ter inzage'. Rijzinga was het hier niet mee eens. 'Waarom moet de bevolking oordelen over een kunstwerk. Daar heb je toch deskundigen voor?'¹⁶ Hij dreigde zelfs te vertrekken. Na lang beraadslagen besloten de lokale bestuurders dat de Windobstructie alsnog in de beeldtuin mocht. Kotteman werd aangewezen als de schuldige en verscheen in het *Hengelo's Dagblad* onder de titel 'De vergissing van Kotteman'.¹⁷

Enkele dagen later werd de Windobstructie vernield. Rijzinga hoefde nu niet meer de journalisten te benaderen, zij benaderden hem. Er verschenen verschillende berichten. Het *Rotterdams Dagblad* opende: 'Beeldenstorm in Borne'. Het *Hengelo's Dagblad*: 'Henk Rijzinga gekwetst: "Ze raken niet alleen dit werk, ze raken mij"'. Volgens het *Utrechts Nieuwsblad* ging het duidelijk om opzet. De Werkplaats Beeldende kunst lag namelijk ver buiten het dorp en de daders hadden over een hek moeten klimmen om de touwen van De Windobstructie door te snijden. Rijzinga werd aan het woord gelaten. Het zou volgens hem gaan om 'een doelbewuste actie, die erop gericht was zijn werk in diskrediet te brengen'.¹⁸

Rijzinga vertelde tijdens een interview dat bij de bouw van zijn werk mensen 'geringschattend voorbij reden' en er een 'vijandige sfeer' was geweest. In gemaakt twents formuleerde hij: 'Wat moeten we met die gekkigheid (...) Is dat nu kunst, en dat moet dan ook nog in ons mooie dorp!'.¹⁹ Ook volgens wethouder Kotteman was het opzet. Hij wees op de onenigheid die eraan vooraf was gegaan. Sommige mensen hadden hem verteld dat ze de vernieling terecht vonden, de daders zouden zijn 'uitgelokt'.²⁰

De vernieling gaf een dramatische wending aan de controverse. Waar in de kranten en op het gemeentehuis Rijzinga eerst 'afvalkunst' maakte en later een onwillige kunstenaar was, verscheen hij nu als held. De Windobstructie kon van de werkplaats naar de beeldtuin verhuizen. 'Weg komt vrij voor Rijzinga' meldde een plaatselijke krant.²¹ Zijn kunstwerk

heette nu een 'houtsculptuur'.²² Er werd zelfs een hele pagina besteed aan de kunstenaar en zijn werk. 'Kunst is een vorm van moed verzamelen', stond erboven. 'Ondanks alle tegenstand, en hij dacht even dat hij het zou opgeven, zette hij door'. 'Ik dacht: Toon moed, en doe het voor de kunst'. Voor het eerst werd ook ingegaan op de inhoud van het werk.²³

Op 14 januari werd echter het kunstwerk voor de tweede keer vernield. 'Windobstructie bezwijkt onder lokale kunstkritiek', luidde een kop.²⁴ Volgens wethouder Kotteman had de tweede vernieling niets met de controverse te maken, het zou gewoon baldadigheid zijn geweest van een stel dronken jongeren. Rijzinga wist echter te vertellen dat er 'het verhaal de ronde deed' dat de plaatselijke carnavalsvereniging na een vergadering, met een biertje op, zijn werk te lijf was gegaan. De politie wilde er niet achteraan, die was ook lid van de vereniging. Er moesten volgens Rijzinga wel vier of vijf grote mannen aan zijn Windobstructie hebben gehangen, anders hadden ze het werkstuk nooit omver gekregen.

Nu kwam ook de Culturele Raad Overijssel, subsidieverlener van de beeldentuin, in de publieke controverse. De raad stuurde diverse lokale kranten een persbericht met de titel: 'De kunst als graadmeter voor de democratie'.²⁵ In dit artikel verschijnen de inwoners van Borne als intolerante cultuurbarbaren die zelfs onze democratie in gevaar brengen. 'Nu voor de tweede maal het kunstwerk van Henk Rijzinga in Borne de afgelopen week is vernield, bekruipt ons het angstige gevoel dat de intolerantie ten opzichte van bepaalde bevolkingsgroepen nu ook de beeldende kunst(enaar) heeft bereikt. (...) Een kunstwerk dat is ontstaan uit de persoonlijke betrokkenheid van de kunstenaar met de samenleving, is, zoals we weten, weerloos. Het onbekende, ongekende, kortom het nieuwe van veel kunstwerken ontlokt altijd verwarring, verbazing, maar ook bewondering. Soms leidt dit tot agressie. De kunstgeschiedenis kent vele voorbeelden van afkeurende reacties op tot dan toe ongekende kunstvormen. Na verloop van tijd wordt het kunstwerk geaccepteerd.' Het probleem werd nu anders gedefinieerd. Waar het eerst ging om een vernield kunstwerk, ging het nu om het lot van onze democratie en vernieuwing in de beeldende kunst.

Het College van B & W van Borne dacht echter anders over democratie en kunst. De beelden in de gemeentetuin moesten voortaan 'esthetisch' en 'figuratief' zijn. Want: 'Ook moet rekening gehouden worden met de gevoelens van de bevolking', aldus een woordvoerder van de gemeente. Jan ten Voorden van de Werkplaats Beeldende Kunst reageerde: 'Het is echt te gek voor woorden. Esthetisch, figuratief: dat is een inhoudelijke keuze. Een keuze voor behoudende kunst, voor kunstzinnig conservatisme. Iedereen die de kunstwereld een beetje kent weet dat.'²⁶

De controverse ging eigenlijk niet meer over De Windobstructie. Vrijheid van beeldende uiting, vernieuwing in de kunst, democratische besluitvorming, intolerantie in de samenleving, de definitie van kunst, het oordeel over de kunst, het zijn allemaal bestaande verhalen die erbij werden gehaald om beweringen over De Windobstructie en de vernieling ervan te versterken. Tijdens mijn bezoek aan Borne sprak ik een oude man die dagelijks op een bankje bij de beeldentuin zat. Hij zei: 'Tja we kunnen allemaal wel een zootje schroot aan elkaar plakken en er geldt voor vragen. Ze hebben het omver gehaald en dat is maar goed ook.' Volgens Kotte van der Vliet was het een uit de hand gelopen misverstand en had de kunstenaar best wat meer rekening kunnen houden met de lokale bevolking. Kunstenaar Rijzinga voelde zich na de tweede vernieling verslagen en dacht: 'Nu is het afgelopen, ik heb gedaan wat ik kon'. Hem ging de controverse vooral om intolerantie van buurtbewoners, het verhaal dat werd geschreven tijdens de samenwerking met de journalisten en de Culturele Raad Overijssel.

Rijzinga liet het er niet bij zitten en betrok wederom het Voorzieningsfonds voor Kunstenaars bij de controverse. Tijdens een vergadering - hij was destijds bestuurslid van het fonds - bracht hij ter sprake of er niet 'structureel iets ondernomen kon worden tegen het verschijnsel kunstvandalisme'. Voorzitter Roel Mulder voelde hier wel wat voor. Het voorval met De Windobstructie zou niet op zichzelf staan. Dat wist Mulder, want hij kende nogal wat kunstenaars die onder het vandalisme te lijden hadden. Bovendien 'leek er een tendens in te zitten dat het steeds erger werd'. Er werd besloten een Meldpunt Kunstvandalisme op te richten. Zo kon er 'een structuur worden gevonden' en kon er 'in kaart worden gebracht waar en wanneer kunstvandalisme zich voordeed'. De Stichting Cultuurfonds werd erbij gehaald voor meer subsidie en twee maanden erna kon het meldpunt geopend worden.

Op 19 maart volgde een groot persoffensief. Tientallen nationale en provinciale kranten gaven een korte vermelding van het probleem (het kunstvandalisme) en de oplossing (het meldpunt). In de weken erna volgden zes kranten met een uitgebreider artikel. Onder de titel 'Beeldenstorm in Nederland. Verwoesting van kunstwerken als nieuwe trend'²⁷, schreef één van de journalisten: "Alles van waarde is weerloos". De spreuk van Lucebert bewijst steeds meer haar gelijk. Kunst in de openbare ruimten, in parken en op pleinen vooral, moet het de laatste jaren zwaar ontgelden (...) Het Voorzieningsfonds voor kunstenaars (VVK) heeft in opperste wanhoop een Centraal Meldpunt voor Kunstvandalisme opgericht. Zodat er tenminste nog iets gebeurt.' Rijzinga werd ten tonele gevoerd als typisch slachtoffer van de trend: 'Het heeft te maken met een toenemende intole-

rantie en onverschilligheid in de maatschappij. Alles wat voorbij onze voordeur gebeurt gaat ons niet meer aan. En alles wat vreemd is, wordt kapot gemaakt.'

Een ander artikel opende met: 'Voorzieningsfonds voor Kunstenaars luidt noodklok.'²⁸ Roel Mulder, voorzitter van het fonds, werd aangehaald. De trend dat het vandalisme steeds erger werd zou hij baseren op 'de geluiden van 9000 kunstenaars'. Andere kranten probeerden de lezer te overtuigen met een wervende schrijfstijl, een spectaculaire foto van een vernield kunstwerk of emotionerende citaten van verslagen kunstenaars. Concrete voorvallen van vernielingen werden er nauwelijks genoemd.

Later zou Mulder namens het fonds een ander middel inzetten: wetenschappelijk onderzoek. Studente Hedwig Bentum ging voor haar stage en scriptie op de persafdeling kijken van het Rijksarchief voor Kunsthistorische Documentatie en interviewde negen deskundigen (kunstkenners, journalisten, ambtenaren, etc.). In haar verslag neemt ze in eerste instantie het verhaal over de toenemende intolerantie over. Na inventarisatie van 160 gevallen van kunstvandalisme bleek er echter geen trend te zijn. Elk jaar werd er wel wat vernield, maar het werd niet erger. Patronen - waar, wanneer en hoe - waren evenmin te vinden. De respondenten hadden bovendien nog nooit van het Meldpunt Kunstvandalisme gehoord. Ze adviseerde daarom het meldpunt op te heffen, wat niet werd opgevolgd. De enige tekst waarin vanaf dat moment nog aandacht wordt besteed aan het vandalisme (probleem) en het meldpunt (oplossing) is het jaarverslag van de Stichting Cultuurfonds.

Vanuit een constructivistische benadering zien we dus dat tijdens controversen de definitie van de situatie steeds weer verandert en de problematiek anders wordt omschreven. Volgens de kunstenaar moest er meer aandacht komen voor het verschijnsel kunstvandalisme, want anders zou het alleen maar erger worden. De Culturele Raad Overijssel opende de strijd tegen de intolerantie. Bentum wees op een tanend respect voor kunst en droeg kunsteducatie aan als oplossing. De wethouder vond dat kunstenaars meer rekening moeten houden met de bevolking. Buurtbewoners beweerden dat de vernielingen waren uitgelokt. Journalisten schreven over een Beeldenstorm. Het verhaal over de Windobstructie werd steeds herschreven, afhankelijk van de partijen die deelnamen aan de controverse.

Verhalen, regimes en vertoogcoalities

Verhalen zijn nodig om de overdaad aan beschikbare feiten te ordenen en over te brengen. Zo kunnen we iets opmaken uit de wereld om ons heen

en richting geven aan ons handelen. Constructivistische auteurs hebben het in dit verband over het 'orde uit chaos model'.²⁹ De ordening die wordt aangebracht in de feiten bestaat niet als zodanig, maar wordt door mensen zelf geconstrueerd. Feiten staan daarom niet vast, ze worden telkens gekleurd door de verhalen waarin ze figureren.

Deze verhalen komen niet zomaar uit de lucht vallen. Ze kunnen evenmin naar willekeur worden samengesteld. De feitenconstructie vindt namelijk plaats in een groepsverband, binnen een bepaald regime. Hagendijk definieert in zijn overzicht van verschillende constructivistische benaderingen regimes als 'een bonte, maar niettemin ordelijke verzameling van veronderstellingen, doelen, voorstellingen en regels die bij de productie en evaluatie van feitelijke claims een rol spelen'.³⁰ Meest treffend voorbeeld van een regime dat zich bezig houdt met feiten is de wetenschap. Maar ook de rechtspraak of politiek kan als feitenregime worden bestudeerd.

Rondom de buitenkunst vinden we vooral journalisten, kunstenaars, kunstkenner, buurtbewoners en lokale bestuurders. Deze partijen hebben verhalen klaar liggen over bijvoorbeeld de beschavende werking van kunst, onbegrijpelijke kunstenaars, geldverspilling, vervlakking van de cultuur, vooruitgangsidealen of cultuurspreiding, al blijven die meestal impliciet. Ontstaan er echter controversen over de waardering van het werk of wordt het zelfs vernield, dan komen deze verhalen naar buiten en wordt zichtbaarder voor de onderzoeker welke regimes de partijen vertegenwoordigen.

Tijdens controversen kunnen verschillende partijen samenwerkingen aangaan, de zogeheten vertoogcoalities.³¹ Tijdens deze coalitie schrijven meerdere partijen samen een verhaal waarin ze wijzen op bepaalde problemen en mogelijke oplossingen. Zo'n vertoogcoalitie is bijvoorbeeld waar te nemen tussen kunstadviseurs en bestuurders of tussen journalisten en bewoners. De regimes zijn verschillend, maar de partijen hebben een gemeenschappelijk belang bij een bepaalde versie van de werkelijkheid en treden daarom gezamenlijk op in de feitenconstructie.

Regimes en vertoogcoalities kunnen worden bestudeerd aan de hand van de teksten die de leden ervan voortbrengen.³² Beleidsmakers schrijven beleidsnota's. Kunstenaars en kunstkenner vinden elkaar in de catalogi. Buurtbewoners vertellen hun verhaal op straat, thuis of in het café - het verhaal dat men heeft van 'horen zeggen'. En journalisten kunnen door middel van citaten in hun artikelen een vertoogcoalitie aangaan met buurtbewoners of één van de andere partijen. Bij de bestudering van deze teksten kan gekeken worden welke verhalen er centraal staan en wat daarin wordt beweerd. De teksten uit verschillende regimes kunnen dan met elkaar worden geconfronteerd. Waarin verschillen ze van elkaar? Waar ont-

lenen ze hun plausibiliteit aan. Wat is belangrijk en wat wordt juist weggelaten?

Als de controverserige gaande is, zijn er verschillende verhalen tegelijkertijd waar te nemen en worden gebeurtenissen telkens weer herschreven. Met verschuivingen in de verhalen veranderen de personages, gebeurtenissen en situaties en worden de feiten steeds weer anders gekleurd. Bij het bestuderen van een controverserige gaat het dan niet om het vellen van een sluitend oordeel over de partijen en het kunstwerk, zoals de drie auteurs aan het begin van dit artikel doen. Het gaat erom te kijken waarom sommige verhalen op een gegeven moment als waarheid worden aangenomen en andere verhalen worden afgewezen. Constructivistische auteurs gaan daarom uit van het zogenaamde 'principe van symmetrie'³³: geen bewering krijgt bij voorbaat voorrang, geen tekst wordt geacht de waarheid beter weer te geven en geen der partijen wordt geacht geloofwaardiger te zijn. Zo kan worden voorkomen dat de geschiedenis van de controverserige herschreven wordt vanuit een soort wijsheid achteraf, alsof degene die uiteindelijk wint het altijd al bij het rechte eind had.³⁴ Voor elke tekst die circuleert in of over de controverserige dient daarom te worden nagegaan welk verhaal erin wordt verteld, op welke manier dat gebeurt en waaraan die tekst haar geloofwaardigheid ontleent. Zo kunnen we kijken wie welke belangen verdedigt, wie met wie samenwerkt en welke wijze van bewijsvoering het goed doet als het mis gaat met de buitenkunst.

Kunstenaars, kunstkenners, buurtbewoners, journalisten en beleidsmakers

In het Rijksarchief voor Kunsthistorische Documentatie zijn meerdere gevallen van kunstvernieling te ontdekken die omgeven waren door omvangrijke publieke controversen.³⁵ De namen van de personen en plaatsen zijn telkens anders, maar de regimes die zichtbaar worden en de verhalen die mensen vertellen, vertonen grote overeenkomsten. In die verhalen vinden we vooral buurtbewoners tegenover kunstenaars en kunstkenners. Bestuurders en journalisten vervullen hierbij wisselrollen en gaan vertoogcoalities aan met verschillende partijen.

De verhalen van buurtbewoners worden vooral geconstrueerd buiten de schriftelijke bronnen. Maar tijdens de vertoogcoalitie tussen buurtbewoners en journalisten komen deze verhalen in de krant. Eén zo'n verhaal is: 'Het stelt niets voor'. Het vertoont veel gelijkenis met het sprookje over de nieuwe kleren van de keizer. Het kunstwerk wordt door de buurtbewoners ontmaskerd als iets wat waarde noch betekenis heeft en de kunstenaar zou

een oplichter zijn. In dergelijke verhalen krijgen de kunstwerken vaak een pseudoniem. Bijvoorbeeld: 'puin'³⁶, 'schroot'³⁷, 'schroothoop'³⁸, 'bananenschil'³⁹, 'grafzerk'⁴⁰ of 'oud ijzer'⁴¹. Buurtbewoners vragen zich af welk nut kunstwerken hebben als ze toch niets voorstellen en waarom de gemeenschap er voor moet betalen.⁴² Daartegenover stellen ze het verhaal van de democratische keuze: 'Als er kunstwerken in onze wijk komen, dan moeten wij daar gezamenlijk over beslissen'.⁴³ De kunstverniealers zijn in dit verhaal een militante voorhoede die in opstand komt tegen de opgelegde artistieke oordelen.

Diezelfde democratie kan ook figureren in een verhaal dat wordt geschreven tijdens de vertoogcoalitie tussen journalisten en kunstkeners. Hierin verschijnen buurtbewoners die door hun conservatieve houding kunst geen kans geven. De kunstverniealers zijn een klein agressief groepje dat de stem des volks aangrijpt om erop los te kunnen slaan. Dit is grove censuur en censuur op de kunst is beperking van de meningsuiting, dus bedreigend voor onze democratie. Om dit verhaal kracht bij te zetten kan er verwezen worden naar tal van andere verhalen over kunstvernielingen en beperking van artistieke vrijheid: boekverbranding tijdens de Tweede Wereldoorlog⁴⁴, Hitler die 'entartete' schilderijen uit de musea haalde⁴⁵, censuur in Orwell's 1984⁴⁶ en staatskunst van de communisten⁴⁷. Het rampenscenario dat vervolgens klaarligt wordt ondersteund met het vergelijken van verschillende vernielingen, citaten van verslagen kunstenaars of de mening van een deskundige. Vaak blijft het echter bij een wervende schrijfstijl, vergezeld door een poëtische zin zoals 'Alles van waarde is weerloos' (Lucebert). Vooral de term 'Beeldenstorm' is zeer populair - elk jaar is er wel één.

Een wat minder dramatisch argument tegen de inmenging van het publieke oordeel is dat 'De kunst dan nooit verder komt'. Afgaan op het oordeel van de voorbijganger leidt tot 'kunstzinnig conservatisme'.⁴⁸ Zo krijg je alleen *middle-of-the-road-kunst*⁴⁹ want 'er zijn zoveel zaken waar mensen aanstoot aan nemen. Als je daarop gaat letten, kunnen alleen middelmatige kunstwerken door de beugel'.⁵⁰ Vernieuwing is een belangrijk streven voor kunstenaars. De term is vaak terug te vinden in beleidsnota's als één van de criteria voor toekenning van subsidies.⁵¹ Het niet erkennen van dit belang wordt gezien als een tekort: 'Als u dat niet begrijpt dan hebt u een zintuig verloren, dan bent u beland in de vergaarbak der verbeeldingslozen'.⁵² En 'de onmacht om er iets mee te kunnen omdat het moeite kost en geen passief vermaak biedt, leidt tot deze agressie die zich uit in vernielingen'.⁵³ Kunstvernieling is daarmee 'agressie, ontstaan uit geestelijke onmacht om waarden te onderkennen die niet in materieel nut zijn uit te drukken'.⁵⁴

Een ander verhaal van de buurtbewoners en journalisten gaat over kunstwerken die wel inhoud hebben, maar dan één die aanstootgevend is. Zo zijn er kunstwerken met naakte afbeeldingen die volgens voorbijgangers verwijzen naar porno, incest of andere negatief beoordeelde seksuele betekenissen.⁵⁵ Een kunstwerk met duivelsafbeeldingen kan gezien worden als godslaster.⁵⁶ Een kunstwerk rond het thema dood kan voorbijgangers herinneren aan sterfgevallen in eigen kring.⁵⁷ Andere kunstwerken kunnen aanstoot geven omdat ze te groot, gevaarlijk of vies zijn, of omdat ze te veel herrie maken.⁵⁸ De verwijzingen in deze verhalen zorgen ervoor dat de kunstenaar de oorzaak is van al het kwaad. De kunstvernielers zijn de helden die met drastische middelen het kwaad te lijf gaan.⁵⁹

Kunstenaars stellen hier hun verhaal in de catalogus tegenover. Daarin verschijnt het kunstwerk als een verwijzing naar andere kunstwerken door bijvoorbeeld materiaalgebruik, vorm of thematiek. De meeste aandacht wordt besteed aan het verhaal dat voor de kunstenaar zelf het belangrijkste is, het verhaal waarin al zijn kunstwerken, tentoonstellingen, opleidingen, prijzen en uitspraken worden samengevat tot een ordelijk geheel: het oeuvre. In deze ordening van feiten verschijnt het kunstwerk als eindprodukt van een lange periode van intensieve arbeid. De kunstvernielers doen deze kostbare investering teniet.

Beleidsmakers komen in de media vaak naar voren als een onderling verdeelde partij. Ze kunnen zowel het verhaal over het democratisch besluitvorming als dat van artistieke vrijheid aanhalen. De stem van de meerderheid is een sterk argument, maar daar staat tegenover dat een overheid nu eenmaal niet kan en mag oordelen over de inhoud van de kunst (het Thorbecke-adagium) en kunstenaars beschermd worden door het auteursrecht (artikel 25 van de auteurswet). Bij aanstootgevende kunstwerken kunnen ze zich zowel opwerpen als kenner van het kunstenaarsoeuvre als vertegenwoordiger van het volksgemak.

De enige partij die echt baat heeft bij de controversen is die van de journalisten. Onbegrepen kunstenaars, opstandige buurtbewoners, vandalen, wanbestuurders, het zijn allemaal personages die zorgen voor een goed verhaal. Bovendien levert een foto van een vernield kunstwerk een spectaculaire illustratie bij de controversen. De wethouders, kunstenaars en adviseurs die ik interviewde benadrukten telkens weer dat de media pas aandacht besteedden aan de buitenbeelden toen er iets vernield werd. Zonder vernielingen was er voor de journalisten blijkbaar geen verhaal van te maken.

Constructivistische en andere controversenstudies

Controversen zijn momenten waarop verschillende partijen het niet eens zijn met elkaar en alles uit de kast halen om elkaar te overtuigen. Voor de onderzoeker wordt dan zichtbaar hoe zij onder hun specifieke regimes feiten construeren. Dat is wat controversen zo interessant maakt. Bij de buitenbeelden bestaan de partijen voornamelijk uit kunstenaars, adviseurs, beleidsmakers, buurtbewoners en journalisten. De verhalen die zij vertellen zijn tekenend voor hoe zij als afzonderlijke partij of in coalitie met anderen orde aanbrengen in de feiten die zij als regime tot hun beschikking hebben.

Kunstvermieling wordt gezien als een probleem en is vaak inzet van controversen. Kenmerkend voor een constructivistische benadering is dat er geen oplossing wordt gegeven, maar dat er wordt gekeken hoe onder verschillende regimes de problemen anders worden geformuleerd en met welke middelen dat gebeurt. Zo kunnen verzwegen waardeoordelen en veronderstellingen ontrafeld worden, om een vollediger beeld te krijgen van de regimes die zich bezig houden met de buitenkunst.⁶⁰

Dit kan tegelijkertijd onbevredigend zijn. Door erop te wijzen dat partijen een verschillende versie van de werkelijkheid construeren wordt weliswaar verklaard waarom mensen het niet eens zijn met elkaar, maar daar is het probleem nog niet mee opgelost. Hoe kan immers een probleem worden opgelost, als men het niet eens kan worden over wat het probleem is? Het enige wat de constructivistische auteur de betrokkenen heeft te bieden is inzicht in hun opponenten, of, als zij dat niet willen, hoe zij het beste kunnen prediken voor hun eigen parochie. Wie bij de kunstwereld wil horen moet een verhaal houden over artistieke vrijheid en intolerante kunsthaters. Wie liever partij kiest voor de buurtbewoners vertelt over kwaadwillige kunstenaars, geldverspilling en democratische besluitvorming.

De eerder genoemde auteurs, Bentum, Gamboni en Kempers, konden vanuit hun benadering wel aanwijzen waar de hele problematiek om draaide, waarna er een oplossing kon worden gezocht. De versie van Bentum is reeds beschreven. Vanuit de benadering van Gamboni zou gesteld kunnen worden dat kunst in de openbare ruimte bij voorbaat controversieel is. Kunstwerken zijn immers middelen van de elite om aan de massa te laten zien dat zij er niet bij horen, instrumenten voor 'Ausschlusses' en 'symbolischen Dominanz'.⁶¹ De oplossing zou dan zijn alle moderne kunst uit de openbare ruimte te halen en in het museum in te zetten. Zo ver gaat Gamboni echter niet. 'Ich wollte nur Instrumente für das Verständnis von Symptomen liefern'.⁶²

Volgens Kempers ontstaan de problemen rondom de buitenkunst vooral omdat er onduidelijkheid bestaat over de rol van de overheid; ze financiert,

maar laat het oordeel over de kunst over aan de adviseurs. 'Vaste procedures, om conflicten te beslechten die voortkomen uit deze houding, schieten te kort. Heftige commotie in de praktijk van de opdrachtverlening blijft dan ook zelden uit.'⁶³ Zou zo'n procedure inhouden dat we teruggaan naar de tijd van het mecenaat, waarin een machtig en vermogend iemand de kunst niet alleen financiert maar ook beoordeelt? Of zou zo'n procedure moeten inhouden dat de gebruikers van de openbare ruimte stemmen over een kunstwerk? De leden van de kunstlobby zitten waarschijnlijk te stevig in het zadel om dit over hun kant te laten gaan.

Een meer theoretisch probleem van een constructivistische benadering is het probleem van het relativisme. Als feiten worden geconstrueerd door de verhalen waarin ze geordend worden, wat is dan de waarde van het verhaal van de onderzoeker? Het symmetrie-beginsel, van waaruit elke partij wordt geacht de waarheid gelijkwaardig weer te geven is ook van toepassing op de onderzoeker zelf. Hij ordent de feiten die hem ter beschikking staan met behulp van de voorstellingen, veronderstellingen, doelen en regels van het wetenschappelijke regime. *De grenzen waarbinnen zijn verhalen zich afspelen worden gesteld door andere wetenschappers.*⁶⁴ Bronvermelding, consistentie, verwijzing naar een autoriteit of het bekende rijtje precisie, reikwijdte, systematiek en relevantie,⁶⁵ zijn enkele van die regels.

De redenering kan nog verder worden doorgevoerd. Want als feiten constructies zouden zijn, is die constatering zelf dan niet eveneens een constructie? Dit lijkt nog het meeste op het verhaal van de Kretenser die zegt dat alle Kretensers liegen. Hier ligt het gevaar van hyperrelativisme op de loer, eindigend in een allesverlamd nihilisme.⁶⁶ Elke waarheid is immers tot het einde toe te ontrafelen totdat er niets meer overblijft dan een aanname, die te bewijzen noch te weerleggen is.

Maar het probleem schuilt, zoals wel vaker, in de vraag en niet in het antwoord. Een theoretisch perspectief kun je niet beoordelen op waarheid of onwaarheid, slechts op bruikbaarheid. De vraag is eerder: wat levert een perspectief op aan empirische gegevens en wat betekenen die gegevens voor de stand van zaken binnen het wetenschappelijk regime? De meerwaarde van een constructivistisch perspectief zit hem erin dat onderzoekers zich ervan bewust zijn dat zijzelf ook onderdeel uitmaken van de feitenconstructie.⁶⁷

Zuiver constructivistisch onderzoek is daarom niet aan te raden. Dat leidt slechts tot eindeloze reflexieve puzzels. Het constructivisme geldt vooral als wijze raad van de epistemologen aan de onderzoekers om niet te snel tevreden te zijn met één versie van de werkelijkheid.

Noten

- * Met dank aan Johan Heilbron, Geert de Vries en Bram Kempers voor hun commentaar op eerdere versies van dit artikel.
1. Bentum, H.F.E., *Kunstvandalisme, een veelal vergeten (ook verloren) zaak?* Afstudeerscriptie voor Christelijke Hogeschool Noord-Nederland, sector Economie 6 juni 1995.
 2. Gamboni, D., 'Kunst, Öffentlicher Raum, Ikonoklasmus. Eine Fallstudie' In: Grasskamp, W., (red.), *Unerwünschte Monumente. Moderne Kunst im Stadtraum*. München: Verlag Silke Schreiber 1989, 11-28.
 3. Gamboni (zie noot 2) p.20.
 4. Kempers, B., 'Het artistieke advieswezen: commotie in de praktijk van het opdrachtenbeleid van het Rijk' In: *Boekmancahier*, 3e jrg. 1991 nr. 8 (juni), 135-152.
 5. Vergl. Cees Schuyt 'Sociale problemen in Nederland' In: Gerritsen, J.W., G.C. de Vries (red.) *Paniek in Nederland*. Amsterdam: Het Spinhuis 1992, 1-16.
 6. Deze case-studie is een van de twaalf die ik heb onderzocht voor mijn afstudeerscriptie *Boze burgers en buitenkunst. Kunstvernietiging als controversenstudie*, cultuursociologie, december 1996.
 7. *Dagblad Tubantia* 22-8-1991.
 8. Interview kunstenaar Henk Rijzinga 30-1-1997.
 9. Interview wethouder Michel Kotte-man 10-8-1996.
 10. *Twentse Courant* 5-10-1992.
 11. Zie noot 8.
 12. 'De regering is geen oordelaar van wetenschap en kunst'. Zie Kempers (noot 4), 146 en Oosterbaan, W.M., *Schoonheid, welzijn en kwaliteit. Kunstbeleid en verantwoording na 1945*, Den Haag: Gary Schwartz/SDU 1990, 85-88.
 13. 2-10-1992.
 14. *Twentse Courant* 5-10-1992.
 15. 7-10-1992.
 16. *Hengelo's Dagblad* 9-10-1992.
 17. *Hengelo's Dagblad* 9-10-1992.
 18. *Utrechts Nieuwsblad* 13-10-1992.
 19. *Utrechts Nieuwsblad* 13-10-1992.
 20. Zie noot 9.
 21. *Twentse Courant* 16-10-1992.
 22. *Hengelo's Dagblad* 16-10-1992.
 23. *Twentse Courant* 5-11-1992.
 24. *De Volkskrant* 20-1-1993.
 25. CRO 20-1-1993, *Dagblad Tubantia* 27-1-1993.
 26. *Dagblad van het Oosten* 13-2-1993.
 27. Onder andere in het *Nieuwsblad van het Noorden* 9-4-1993 en de *Alkmaarse Courant* 10-4-1993.
 28. *Apeldoornse Courant* 5-4-1993.
 29. Hagendijk, R.P., *Wetenschap, constructivisme en cultuur*. Dissertatie vakgroep Wetenschappen - en Technoledynamica. Amsterdam: Luna Negra, 1996, 126-130.
 30. Hagendijk (zie noot 29) 186.
 31. Hagendijk (zie noot 29) 179-186.
 32. Hagendijk (zie noot 29) 144.
 33. Latour, B., *Wetenschap in actie. Wetenschappers en technici in de maatschappij*. (oorspr. 'Science in Action' 1988). Amsterdam: Ooievaar Pockets 1995, 234 ev.
 34. De zogenaamde Whig-geschiedenis. Zie Latour (noot 33) 130. Zie ook Hagendijk, R. & Meeus, J., 'De Buck/Goudsmit affaire. Feiten, fictie en blind vertrouwen' In: *Kennis en Methode* jrg.17, no.2. 1993, 84-112.
 35. Zie noot 6.
 36. *De Volkskrant* 10-9-1987.
 37. NRC 21-9-1987.
 38. *De Limburger* 5-9-1987.
 39. *De Leidenaar* 26-5-1987.
 40. *De Volkskrant* 8-9-1983.

41. *Arnhemse Courant* 6-9-1983.
42. De zogenaamde legitimeringsproblematiek. Zie Oosterbaan (noot 18) 34-38.
43. Bijvoorbeeld: *Arnhemse Courant* 6-9-1983, *Het Parool* 23-8-1993 of *Noord-Hollands Dagblad* 23-5-1995.
44. Bijvoorbeeld *De Gecombineerde* 27-8-1990.
45. Bijvoorbeeld Aldo van Eijck in zijn manifest *Een appèl aan de verbeelding*, 1950.
46. Bijvoorbeeld *Deventer Dagblad* 20-9-1983.
47. Bijvoorbeeld *Fries Dagblad* 14-6-1985.
48. *Dagblad van het Oosten* 13-2-1993.
49. Interview kunstenaar Wouter de Baat 13-8-1996.
50. Opmerking van een Arnhemse kunstenaar n.a.v. een controverse rondom het kunstwerk 'De Pisser' van Marc Quinn, *Het Parool* 23-8-1993.
51. Andere criteria zijn vaak kwaliteit en materiaalgebruik.
52. Uitspraak van kunstenaar Aldo van Eyck n.a.v. de controverse rondom De Vragende Kinderen van Karel Appel.
53. *De Volkskrant* 12-7-1986.
54. Kunstenaar Heppe de Moor in de *Leidse Post* 26-5-1987.
55. *Drentse Courant* 12-8-1993 en *Algemeen Dagblad* 13-8-1993.
56. *De Gecombineerde* 27-8-1990.
57. Interview buurtbewoonster Patricia Grieving 10-7-1996.
58. *De Volkskrant* 23-4-1994.
59. Buurtbewoner Jan Paais bijvoorbeeld werd door de geloofsgemeente van Leerdam politiek, sociaal en financieel gesteund toen hij 'Het Duivelsaltaar' had beklad (interview 2-7-1996).
60. Vergl. Schuyt (zie noot 5), 6.
61. Gamboni (zie noot 2), 19.
62. Gamboni (zie noot 2), 24.
63. Kempers (zie noot 4), 135.
64. Hagendijk (zie noot 29), 141.
65. Goudsblom, J., *Balans van de sociologie*. Nijmegen: Sun, 1990 (1974).
66. Vergl. Goudsblom, J. *Nihilisme en cultuur*. Amsterdam: Meulenhoff Informatief, 1987 (1962) en Hagendijk (zie noot 29), 133,134.
67. Vgl. Gerritsen, J.W. & De Vries, G. In: AST 21 nr.2 1994, 22.: 'Sociologen moeten bepaalde verschijnselen als gegeven veronderstellen, maar ze moeten ook, tegelijkertijd en steeds opnieuw, onderzoeken hoe de samenleving wordt gemaakt door mensen en dus mede door henzelf.'