“Mijn rol als kunstenaar is
die van geleider van energie, van
een actie-reactieveld.”

Onderscheiden & verbinden

Puntkomma

Kunst & Cultuur in Rotterdam | januari – maart 2015 | #6

depot

• 4 ARTIKEL
Caribische Brass: Strijd om het geluid van Zuid

• 6 INTERVIEW
Te oud voor MAMA

• 8 ARTIKEL
Aan de vooravond van de nieuwe barbarij

• 15 COLUMN
Rotterdam NEXT

• 12
ICOON OF ICONOCLASME?

Mijn werk bevindt zich **in** de condities van **het lokale.**

• **Tekst:** Eva Visser & Hugo Bongers • **Fotografie:** Dana Romina

Het aantal publicaties over het werk van Jeanne van Heeswijk is niet te tellen, de lijst van tentoonstelling waaraan de Rotterdamse kunstenaar aan heeft deelgenomen is dan ook lang. In die tentoonstellingen brengt ze verslag uit over het verloop van haar soms jaren durende projecten. Jeanne van Heeswijk is echter zelden in een atelier of museumzaal te vinden. Haar werkterrein ligt voornamelijk buiten de studio, buiten het traditionele kunstgebouw. Haar werkterrein is de stad, de wijk, het landschap van de snelweg.

Van Heeswijk heeft een nationale en internationale kunstenaarspraktijk opgebouwd. Ze heeft tegelijkertijd verschillende opdrachten op diverse plaatsen in Nederland en daarbuiten. Haar leven is daardoor constant in beweging; ze haast zich van vergadering naar lezing, van symposium naar master class, van collegezaal naar wijkgebouw. Puntkomma berichtte in de vorige aflevering over haar werk in de Afrikaanderwijk in Rotterdam en over de Afrikaanderwijk Coöperatie die daar nu van de grond komt. Tijd voor een diepergaand interview over haar ontwikkeling als kunstenaar en over de werkmethoden die zij hanteert. Wat is haar aanpak als kunstenaar en wat maakt die zo uniek?

Afstuderen

"Ik kwam in 1988 van de academie in Tilburg, waar ik een opleiding tot eerstegraads docent beeldende vorming heb gevolgd. Het was een erg brede opleiding, naast vakdidactiek waren er ook lessen in cultuurfilosofie, sociologie en in wat we toen *intercultural studies* noemden. Ik studeerde af in vakken als houtbewerken, keramiek en fotografie. Later bleek dat juist de focus op theorie en kennisontwikkeling in het curriculum belangrijk was voor mijn eigen vorming. Ik ging direct door naar de Jan van Eyck Academie, een tweede-fase opleiding voor kunstenaars in Maastricht en was daar vooral bezig met video- en mediakunst, maakte nogal traditionele sculpturen waar video-elementen inzaten, die verhalend en narratief waren.

Na mijn afstuderen in Maastricht kreeg ik een tentoonstelling bij de Flatland Gallery in Utrecht. Na de opening daar kreeg ik een *morning after* gevoel en dacht: is dit nu wat ik wil? Mijn uitgangspunt was altijd al het gevoel dat kunst iets kan bijdragen aan het leven, maar dat herkende ik niet als ik naar mijn eigen werk keek. Hoe was het dan ooit aan iemand anders uit te leggen? Ik deed na de tentoonstelling afstand van mijn werk en begon opnieuw.

Methoden

Ik begon met een zoektocht naar de betekenis van kunst voor de samenleving. In het begin gewoon thuis, aan de tafel in mijn huiskamer, waaraan plek was voor twaalf personen. Daar bood ik drie kunstenaars een door mij georganiseerd diner aan, voor hen en tien gasten. Hen vroeg ik voor een avond een programma samen te stellen rondom thema's als de relatie tussen kunst en leven. Mijn rol was tijdens die avonden naast organisator ook voyeur. Zo had ik dus twee rollen, die van organisator en die van observator. Zelf was ik geen deelnemer aan het programma, behalve als ik daartoe werd uitgenodigd. Met deze diners begon het onderzoek naar mijn mogelijke rol als kunstenaar in de samenleving en dat is eigenlijk nog steeds een belangrijk thema in mijn werk.

In mijn project *Room with a view* werd mijn kamer verplaatst naar andere plekken als een tweede huid. Die kamer werd meegenomen als een *test site*, een tijdelijke ruimte, een platform waarop iets onderzocht kan worden. Mijn werk ging meer en meer over de relatie tussen privé en openbaar, over vormen van openbaarheid en over de relatie tussen kunst en engagement. Al onderzoekend werd mijn werkveld uitgebreider. Ik werk nog steeds met ruimtes, maar die zijn veel complexer geworden. Ik spreek nu niet meer over ruimtes maar over *fields of interaction,* over spanningsvelden.

Krachtenvelden

Fields of interaction bestaan uit een frame van vragen die een bepaalde problematiek omschrijven of begrenzen. Vragen over openbaarheid, sociale interactie en politiek. Het zijn tijdelijke gebieden om zaken te bespelen, te confronteren en te bediscussiëren. Ik stap als kunstenaar in een proces en ben daarin een van de deelnemers, een van de actoren. Mijn rol is die van *conductor*, niet als *stage director* maar als geleider van energie, van een actie-reactieveld. Daarmee wordt geprobeerd een tijdelijk krachtenveld, een *field of interaction* in het leven te roepen. Welke vraagstukken daarin aan de orde komen bepaal ik niet zelf. De kunstenaar is geen eigenaar van de vragen die het krachtenveld bepalen, evenmin van het hele proces. Het proces krijgt een eigen dynamiek door de op elkaar inwerkende krachten van de verschillende deelnemers.

Al doende werd ik steeds beter in het herkennen van de elementen van het proces. Maar het proces blijft principieel open. In die zin werk ik heel anders dan een kunstenaar in een opdrachtsituatie of een *community artist*. Die kunstenaars krijgen de vraagstelling of

Redactioneel

In dit nummer van Puntkomma veel aandacht voor raakvlakken tussen kunst en samenleving. In het openingsinterview van Evan Visser en Hugo Bongers licht de Rotterdamse en internationaal succesvolle kunstenaar Jeanne van Heeswijk die veel in wijken en buurten werkt haar methoden toe. In de vorige editie van Puntkomma werd al aandacht besteed aan het door haar geïntroduceerde idee van de Afrikaanderwijk Wijkcoöperatie. Van Heeswijk was ook een van de deelnemende kunstenaars in de tentoonstelling The Value of Nothing in TENT aan de Witte de Withstraat. In dit nummer een nabeschouwing over deze tentoonstelling die op een andere, niet economische manier naar de waarde van kunst wilde kijken. Aan de Witte de Withstraat ligt ook Showroom MAMA, een presentatiepodium van jonge kunst. Dirk Monsma sprak met de directeur Ariadne Urlus van MAMA juist op het moment dat zij haar directeurschap neerlegt en overstapt naar de SKVR. Een mooi moment om haar te bevragen over het functioneren van MAMA.

In het vorige nummer besteedde Puntkomma aandacht aan hiphop, nu aan 'brass', nog zo'n betrekkelijke nieuwe kunstvorm in Rotterdam. De drummers en (schaarse) blazers die optreden met 'brass' staan ongetwijfeld midden in de samenleving. Achter de lespraktijk blijkt toch een conflict tussen betrokken partijen te schuilen over de aanpak, ontdekte Tjeu Strous. Zijn hiphop en 'brass' wellicht de nieuwe vormen van cultuur waaraan de Italiaanse denker Alessandro Baricco een veel besproken boek wijdde, getiteld 'De Barbaren'? Kees Weeda vat de hoofdlijnen van het boek samen en gaat in op de vraag of die 'barbaarse cultuur' in Rotterdam te vinden is. Wat betekent het bestaan van die cultuur voor het beleid?

Het Museumpark en het daarin geprojecteerde Collectiegebouw blijven de gemoederen bezig houden, mede geholpen door de opzichtige bakfiets waarmee een model van het gebouw door de straten van Rotterdam wordt rond gezeuld. Is de voorgenomen bouw van dit gedoodverfde icoon eigenlijk niet het aantasten van een belangrijk kunstwerk, vraagt Arnold Westerhout zich af?

In de column van Erik Beenker dit keer aandacht voor de verhouding tussen Amsterdam en Rotterdam aan de hand van het wedervaren van NRC Handelsblad. Plus een oproep om de gebruikelijke reisrichting van de forens tussen beide steden maar eens om te draaien. Ten slotte in een nieuwe rubriek van de hand van Eva Visser aandacht voor een buitenlandse kunstenaar die zich in Rotterdam heeft gevestigd. Puntkomma laat de komende nummers graag meer nieuwkomers aan het woord over de betekenis van onze stad voor hen als kunstenaar.

Namens de redactie,
Hugo Bongers

Vervolg
Mijn werk bevindt zich in de condities van het lokale.

probleemstelling mee en werken toe naar een concreet probleemoplossend resultaat. Het *field of interaction* dat in een bepaalde situatie wordt geschapen is principieel gezien niet probleemoplossend. Er wordt een tijdelijke autonome zone, een tijdelijke ruimte geschapen waarin het proces zich kan afspelen en daarmee wordt ruimte gemaakt voor actie-reactie, voor conflicten, voor discussie. In een krachtenveld kun je de relatie tot elkaar en tot de wereld bevragen en daar kán soms een oplossing uit voortkomen maar dat is geen vaststaande *outcome*.

Een constante in mijn werk is het zoeken naar de organisatie van mede-eigenaarschap, naar vormen waardoor mensen mede-eigenaar kunnen worden van de processen die in hun gebied plaatsvinden. Ik leer van wat ik tegenkom, leer van de condities van het lokale. Ik blijf vormen van verzet ontwikkelen, blijf leren weerstand te bieden. Dat stimuleert mijn bewustzijn van de complexiteit van de platforms, van de noodzaak tot het zichtbaar, tastbaar, hoorbaar, bespeelbaar maken van het onderliggende spanningsveld.

Het werk krijgt wel een steeds grotere schaal; het groeit mee met de ideeën en inzichten die tot stand komen bij de ontwikkeling van het werk.

Producten als stolling
Ik zet processen in werking en af en toe stolt het proces. Dat moment kan een concreet en bediscussieerbaar product opleveren, dat kan van alles zijn: een boek, een krant, een discussie, een symposium, een tentoonstelling, een kunstwerk, een tijdelijke organisatorische vorm. Algemener gezegd, mijn methode als kunstenaar is het op gang brengen van een ketting van activiteiten die op bepaalde momenten stollen en dan een herkenbaar product vormen. Dat product levert discussie op en de resultaten van die discussie breng ik dan terug naar de partijen in het krachtenveld. Dan gaat het proces naar een volgende fase en stolt het op een gegeven moment weer opnieuw in een volgend product. Die cyclus kan zich alsmaar blijven herhalen. Het is tevoren niet bekend hoe lang een fase duurt en wanneer het veld naar een volgende fase overgaat. Kwaliteitseisen zijn wel nodig voor de producten die zichtbaar worden, het is geen *anything goes,* want als het proces stolt is er een publiek moment en dan moet het gewoon goed zijn.

Nieuw-Crooswijk
In 1990 verhuisde ik naar Rotterdam. Ik kreeg hier een gastatelier bij het kunstenaarsinitiatief Duende. Vanaf dat moment heb ik veel in en met Rotterdam gewerkt. Een van mijn eerste meerjarige projecten hier was het Dwaallicht in Nieuw-Crooswijk, in de jaren 2004 en 2005 tot 2007. Het Dwaallicht was een zoektocht naar de banden, verbindingen en relaties binnen de wijk.

De wijk verkeerde in een moeizaam veranderingsproces, er was veel directe actie tegen de 'stadsvernieuwing' waarbij goedkope oudere woningen zouden worden vervangen door dure nieuwbouw. Toen ik bij de wijk betrokken raakte was het sloopplan al klaar en waren de vergunningen al verleend. Ik wilde met het Dwaallicht de geschiedenis van dit 'stadsvernieuwsproces' en het verzet van de wijk vastleggen. Bewoners vertelden in een actiebijeenkomst: "Ze kunnen dan misschien onze huizen slopen, maar ze mogen ons niet afnemen dat we hier ook goed gewoond hebben." Ik wilde me verzetten tegen het soort vertelling waarmee de buurt in een slecht daglicht werd gesteld, die gebruikt wordt om dit soort stadsvernieuwingsprocessen door te drukken: het is een slechte buurt, de mensen deugen niet, etc. Het was noodzakelijk om een ander verhaal te plaatsen tegenover dat negatieve verhaal. De krachten die in het gebied voor kwaliteit hadden gezorgd zichtbaar maken, aantonen dat er daar genoeg van was om een ander plan van aanpak te rechtvaardigen dan alleen sloop.

Dwaallichten zijn rusteloze zielen van overledenen, zielen die niet tot rust kunnen komen omdat ze betrokken zijn geweest bij een misdaad. Hiermee kon de sloop van de wijkgemeenschap aan de kaak worden gesteld. Het Dwaallicht van Nieuw-Crooswijk was een manifest tegen feit dat sommige mensen slechts actoren in het spel van anderen zijn. Het bevroeg de onzichtbare regels over een territorium: Wie mag er invloed hebben en waarover?

Het Dwaallicht bestond uit een team van mensen uit de wijk waaronder journalisten, acteurs, muzikanten, activisten, vormgevers, bezorgers en een aantal mensen van buiten de wijk waaronder de schrijver Dick van Den Heuvel die het mysterie van het dwaallicht woord gaf.

Door krachten op te roepen in vertellingen, eerst in een krant, op een twee complementaire websites, door middel van performances en ten slotte gebundeld in een boek, konden we andere verhalen over Crooswijk vertellen. De verhalen gingen over De Boxer (de vechtlust van Crooswijk), De Asociaal (over de stereotypering van de bewoners van Crooswijk) en De Vreemdeling (over de gastvrijheid van Crooswijk) enzovoorts. Het boek is geschreven vanuit het gezichtspunt van een gemeenteambtenaar die betaald wordt om de mensen te begeleiden in het veranderingsproces, die vervolgens in ieder hoofdstuk tegen een dwaallicht aanloopt en die langzaam gek wordt van de compromissen en de leugens en blijft dwalen door de wijk. Het plan was om ook nog een musical te maken, een Brechtiaans leerstuk. Dat is jammer genoeg niet gelukt, die bleek niet te financieren. Naast het volhardende werk van de diverse actiegroepen in het gebied heeft de economische crisis er gedeeltelijk voor gezorgd dat de overambitieuze sloopplannen zijn bijgesteld.

Kritiek en complexiteit
Er werd veel uitgevochten rondom dit project. Dat was op zich interessant, het project speelde zich af in een bepaald tijdsgewricht. Er was in die periode veel discussie over de rol van gemeenten en woningbouwverenigingen die kunstenaars in dit soort processen opdrachten geven. Mijn project creëerde meer controverse dan het gemiddelde *community art* project. Wij schiepen een krachtenveld waarin we de Monopoly-spelletjes van de overheid en projectontwikkelaars zichtbaar maakten. We gaven inzicht in de ruimte, in de onderliggende relaties binnen het gebied en de manier waarop die bespeeld worden, maar ook over de rol van de kunstenaar daarin. Sommige van de kritieken zijn overigens ook direct opgenomen in het werk zelf. Uiteindelijk zijn het hele archief en de kostuums van het Dwaallicht door Museum Rotterdam aangekocht en bij het Stadsarchief Rotterdam ondergebracht.

Ik heb van het Dwaallicht geleerd om dingen in hun complexiteit te benoemen, er steeds meer over te kunnen vertellen. Ik heb geleerd de verschillende platforms meer als onderdeel te zien van een langer lopend proces, beter de verbanden tussen de verschillende platforms te visualiseren. Daarnaast waren de acties van het Dwaallicht humorvol; dingen hoeven niet allemaal zwaar te zijn. Humor kan ook een subversieve kracht zijn, acties kunnen ook licht zijn en toch een groot effect hebben.

Freehouse
Freehouse is een van de verschijningvormen van mijn werk, net als bijvoorbeeld

Achtergrond
Jeanne van Heeswijk

Geboren: 1965, Schijndel
Opleiding: Jan van Eyck Akademie Maastricht, 1988 – 1990.
Academie voor Beeldende Vorming Tilburg, 1983 – 1988.

Jeanne van Heeswijk is recent de 'Keith Haring Fellowship in Art and Activisme' toegekend aan het Center for Curatorial Studies and the Human Rights Project van het Bard College in de Verenigde Staten.

Selectie uit haar projecten:
- **2010–HEDEN** 2Up 2Down–Homebaked, Liverpool
- **2008–HEDEN** Freehouse, Rotterdam-Zuid
- **2007–2010** Talking Trash, Sydney-Gouldburn
- **2005–2009** Het Blauwe Huis, IJburg, Amsterdam
- **2004–2005, 2007** Dwaallicht, Nieuw-Crooswijk Rotterdam
- **2005** Face your world, Slotervaart Amsterdam
- **2002–2004** De Strip, Westwijk Vlaardingen,

Zie meer: www.jeanneworks.net

Het Blauwe Huis in Amsterdam IJburg. Freehouse is opgezet om onderzoek te doen naar de relatie tussen cultuur en economie. In 1998 organiseerden we een serie gesprekken over de West-Kruiskade en de Nieuwe Binnenweg en het gebied wat daar tussen ligt. Hiervoor richtten we de *research foundation* Freehouse op. We waren geïnspireerd door de ideeën van de stadssocioloog Jane Jacobs. Zij benoemde een eerste creatieve *feedback loop* als het moment wanneer steden overgaan van verkoop van geïmporteerde producten naar handel in zelfgeproduceerde goederen uit de eigen stad. We zagen ook in Rotterdam de wens zich te ontwikkelen tot een *creative city*, maar dan vanuit het perspectief van *urban studies* theoreticus Richard Florida. Hoe ziet die transformatieslag naar creatieve stad er uit in de diverse stad die Rotterdam is, vroegen we ons af. Waar wordt wat gemaakt en wat voor vakmanschap is er aanwezig? Met een team van lokale en internationale experts werkten we de uitkomsten van de discussie over de gewenste inclusieve transformatie van de stad uit tot modellen voor het gebied tussen de beide winkelstraten, bijvoorbeeld op het terrein van voedsel en kleding of van services. We probeerden daarmee dit soort ontwikkelingen te herkennen, om de eerste creatieve *feedback loop* te versterken en sociale duurzaamheid te geven.

Maar het lukte op dat moment niet om het project verder te brengen en in het Oude Westen processen van duurzame productie op gang te brengen. Mensen waren wel geïnteresseerd in wat we deden, maar de relatie tussen kunst en ambacht was toen nog vloeken in de kerk. Er was veel interesse in de deelprojecten van het werk van Freehouse, maar het idee achter Freehouse als totaalconcept werd toen nog niet omarmd.

Afrikaanderwijk en het Wijkwaaardenhuis
Dat gebeurde wel in de Afrikaanderwijk, een gebied wat we in 1998 eigenlijk ook al in het achterhoofd hadden. Woningcorporatie Vestia vroeg ons een schets te maken voor mogelijkheden tot vernieuwing van de Afrikaandermarkt, een kleine opdracht die later door Freehouse zelfstandig verder ontwikkeld werd als de één-op-één schets 'De Markt van Morgen'. Het bureau Crimson Architectural Historians deed in de wijk al onderzoek naar verborgen kwaliteiten, Kosmopolis Rotterdam wilde een aantal Freehouse *test sites* mee ontwikkelen en Pact op Zuid bood aanvullende financiële ruimte. Er ontstond plotseling voldoende kritische massa. Dat kom ik vaker tegen in mijn werk, dat het soms een tijd duurt voordat er voldoende kritische massa is om aan de slag te kunnen gaan.

Ons werk in de Afrikaanderwijk bewoog zich heen en weer tussen privé en openbaar. De levendige activiteiten die zich veelal binnenskamers afspelen vinden zelden een plek in de openbare ruimte.
Het project had verschillende fases: De Markt van Morgen, lokale werkplekken (het Wijkatelier op Zuid en de Wijkkeuken van Zuid), een winkel voor lokale producten (de Wijkwinkel) en vervolgens het Wijkwaardenhuis.

Het Wijkwaardenhuis, in het Gemaal aan de Pretorialaan, diende om de diverse economische en culturele waarden uit de wijk een tijdelijk platform te bieden. Het platform was bedoeld om het netwerk van de krachten die in de Afrikaanderwijk werkzaam zijn te visualiseren, om er met iedereen het onderzoek van Freehouse te kunnen delen en nog eens kritisch door te werken met alle betrokken. Het driedaagse symposium waarmee we het Wijkwaardenhuis afsloten was bedoeld om dit platform met internationale en lokale experts kritisch te evalueren. Die discussie gaf de richting aan voor de ontwikkelingsfase waar we nu inzitten, de vormgeving van de Afrikaanderwijk Coöperatie.

Het proces is altijd cyclisch. Alle fases van het werk in de wijk waren een tijdelijk platform, waarvan het belangrijk was dat ze op zichzelf goed zijn. De keten van activiteiten moet zelfstandig functioneren en eigen kwaliteiten hebben. Het Wijkwaardenhuis was een moment van stolling in een proces dat verder gaat. Het was geen doel op zich. Het Wijkwaardenhuis gaf een tijdelijke contour aan een zone waarin je opnieuw jouw relatie tot de werkelijkheid kunt bevragen, bewerken en vormgeven. Dat zijn 'discursieve momenten' die een tijdelijke autonome zone scheppen waarin je nieuwe vormen van subjectiviteit kunt uitproberen. En na die momenten gaat het proces weer verder. De Afrikaanderwijk Coöperatie ontwikkelt zich als nieuwe vorm van radicale zelforganisatie door en wij proberen de nieuwe inzichten telkens weer opnieuw te presenteren. Zo toonden we in de tentoonstelling in TENT onze dataanalyse waarvoor we de uitkomsten van het onderzoek visualiseerden. Nu moet er nog een boek komen waarin we alle bevindingen verzamelen.

> "Het Wijkwaardenhuis was een moment van stolling in een proces dat verder gaat. Het was geen doel op zich."

Ik zit in de raad van commissarissen van de coöperatie, maar kom steeds meer op afstand te staan van de dagelijkse ontwikkelingen in de Afrikaanderwijk. Voor bepaalde onderdelen hebben ze me niet meer nodig. Het proces komt in een nieuwe fase van ontwikkeling en dan komt er wel weer een nieuw collectief moment van presentatie waarbij ik dan hopelijk word betrokken. Maar ik moet de dagelijkse gang van zaken los kunnen laten. Op een gegeven moment wordt zo'n project soms overvraagd om zich te presenteren. De vraag aan Freehouse bleek soms groter dan het antwoord dat we konden bieden. Maar blijkbaar bood Freehouse noodzakelijke inzichten op het juiste moment. Ik ben nu vooral bezig om het gedachtegoed over te dragen, om kennis te delen. Kennisdeling is ook een van de doelstellingen van de Afrikaanderwijk Coöperatie. De Afrikaanderwijk Coöperatie moet autonomie krijgen ten opzichte van de oorspronkelijke initiator Freehouse.

Het lokale
De stad is mijn werkplaats, mijn artistieke leefomgeving. Ik ben als kunstenaar meer en meer aan het nadenken over wat we kunnen leren van lokale processen en wat dit ons vertelt over internationale dynamieken. Voor mij staat alles in het teken van collectief leren en werken binnen de condities van het lokale. Het lokale, dat zijn de condities waarin actoren in de wereld opereren: Zowel fysiek als emotioneel en relationeel en narratief en legaal, enzovoorts. Die condities moeten voelbaar, zichtbaar en daarmee bewerkbaar gemaakt worden voor die actoren, waardoor ze zich die condities kunnen toe-eigenen en/of zich er tegen kunnen verzetten. Mijn werk bevindt zich in de condities van het lokale. Er is geen begin of einde aan het proces van bewerken, het is een telkens opnieuw bewerken van de condities van het lokale: *again and again and again…* het is een continu proces.

Als een van de moment van stolling in het proces een kunstwerk in de zin van een object is dan kan dat eventueel verkocht of in een museum getoond worden. Er zijn relatief weinig objecten van mij die verkocht kunnen worden, op z'n hoogst tien. Het is geen uitgangspunt van mijn inzet als kunstenaar dat er een exposeerbaar object komt, er zijn ook ander manieren om tentoon te stellen. Dat het werk 'Amnesie van een landschap' in de Stadscollectie van Boijmans Van Beuningen zit is uitzonderlijk, het is een van de grotere kunstobjecten die dat ik tot nu toe heb gemaakt.

Ik leer meer en meer hoe om te gaan met de complexiteit van de vraagstukken die je in de projecten tegenkomt. Hoe kun je de interne economie van projecten anders organiseren, welke andere structuren van inkomen zijn er mogelijk voor de projecten? Er moet een eigen economie voor de projecten worden ontwikkeld. Het is belangrijk dat de arbeid van alle betrokkenen gelijkelijk betaald wordt, dat ondersteunt de duurzaamheid van de modellen die we ontwikkelen. Ik zelf leef voornamelijk van lezingen geven, *master classes*, van kennis delen over dit soort processen.

In essentie is mijn werk het scheppen en in stand houden van een ketting van activiteiten, van een reeks platforms die ter discussie worden gesteld, dan worden gedistribueerd, waarna het werk weer in nieuwe platforms stolt. *And again."* • EV & HB

Caribische Brass: Strijd om het geluid van Zuid

Herrie tussen Zomercarnaval en SKVR om het geluid van Zuid

• **Tekst:** Tjeu Strous • **Fotografie:** Willem de Kam

"Pannenkoeken, appel, appel, peer. Peer, appel, pannenkoeken, peer." Staccato klinkt de stem van drumdocent Clifford van Langeveld door het lokaal van de SKVR aan de Dalweg in Rotterdam-Zuid. Precies in de maat van de opgedreunde vruchten roffelen Fernande, Corinne, Nathalie, Nancy én verslaggever de zes met hun stokken op hun drum. We zijn aanbeland in les vier van een van de 'Caribbian Brass' drumklassen van de SKVR aan de Dalweg in Rotterdam-Zuid.

Sinds een jaar of tien trekken ze, soms voorafgegaan door exotische danseressen, met hun verpletterende, snelle ritme door de Rotterdamse straten, al dan niet vergezeld van schetterende trompetten en trombones; de donkere jongens uit Zuid. Geen feestje van de gemeente of ze zijn tegenwoordig van de partij. Zo kenmerkend worden ze blijkbaar al voor heel Rotterdam gevonden. Al stoppen de ambtenaren wel snel wat van hun papieren op hun bureau in hun oren, als het ritmische geklepper zich al van verre aankondigt. Niet onverstandig, zoals ik tijdens mijn eerste drumles zelf kon ervaren. En dan is er natuurlijk het zomercarnaval. Geen zomercarnavalsstoet komt vooruit zonder het geluid uit Zuid.

Maar ondanks dat alles, als je op internet gaat zoeken naar 'brassbands' stuit je slechts op de NBK, de jaarlijks terugkerende Nederlandse Brassband Kampioenschappen waaruit steevast de Brassband Schoonhoven als kampioen tevoorschijn komt. 'Witter dan wit' kun je je een muzieksoort niet voorstellen. De brassbandkampioenschappen maken deel uit van de oer-Hollandse hafabra-wereld, de wereld van harmonieën, fanfares en brassbands. Elk dorp heeft er wel een; geen dorpsfeest of de bakker, de postbode en de notaris zitten gezamenlijk in de muziekkiosk achter hun muziekstandaard te zweten op óf een Sousa-mars of een naar blaasbezetting overgezette top 40-hit. De hafabra-wereld staat muzikaal gezien op hoog niveau met zijn uitgebreide partituren op de lessenaars of op de leesklemmetjes van de instrumenten, maar is met zijn kwaliteitseisen en beoordelingscategorieën nou niet de wereld waarin de van oorsprong Antilliaan of Surinamer zich prettig thuis voelt. Geen wereld als deze die zo ver af staat van de Caribische Brassmuziek.

Roots

En toch hebben deze wereld en de wereld van de *Carribean Brass* dezelfde roots. Het gen van de Nederlandse hafabra werd in de jaren vijftig van de vorige eeuw door muziekminnende paters en missionarissen overgebracht naar de overzeese gebiedsdelen, de Antillen en Suriname. Aanvankelijk ontstonden daardoor ook in de tropen traditionele harmonieën en fanfares. Maar in Suriname infiltreerden al snel de kaseko en kawina het straffe marsritme. Op de Antillen waren het de tumba en asambeho die de eerste en derde tel van de Hollandse fanfaremars geleidelijk uit de pas lieten lopen naar het wiegende heupwerk op de tweede en vierde tel. Vandaag de dag zijn er tussen de wereld van de HaFaBra en de caribische brassbands niet veel raakvlakken meer. De strakke discipline van het spelen in de verschillende divisies bij de Nederlandse Brassbandkampioenschappen staat ver af van de spontane *battles* die caribische brassbands regelmatig met elkaar leveren. Bij de Nederlandse Brassbandkampioenschappen blijft het wapengekletter beperkt tot het zonlicht dat flitsend weerkaatst op de gepoetste hoorns van de tuba's; bij de *battles* vallen nog wel eens harde woorden of rake klappen. Maar daarover later.

Toch vinden er zo nu en dan uitwisselingen plaats tussen caribische brass en de traditionele brass- en fanfarewereld. Op de onlangs gehouden Tattoo Rotterdam 2014 heeft een brassband uit Rotterdam mee gedrumd met een 'witte' brassband, *Jong Eurobband* uit Pendrecht. Mars en swing vonden elkaar daar, aan het eind toegejuicht door 600 aanwezigen. Ook werd bij die gelegenheid door een brassband samengespeeld met trompettist Eric Vloeimans en de steelband van de Koninklijke Politiekapel. Bij de opening vorig jaar van het laatste Dunya Festival speelde de *Earthquake Brassband* uit Rotterdam zuid samen met de harmonie *Advendo* uit Sneek.

> "Ik durf gerust te stellen dat de manier die de SKVR heeft geprobeerd om blazers op te leiden is mislukt. Er is al die jaren nog steeds nauwelijks een toename te zien."

Antilliaanse variant

Maar over naar de Caribische Brass in Rotterdam. Een van de *founding fathers* in Rotterdam is Mimoun Himmit geweest. Jarenlang muzikaal medewerker bij de SKVR. Hoewel afkomstig uit Marokko, raakt hij als snel begeesterd door de felle ritmes van de *merengue*, de *soca* en *samba*, de *tambu* en de *tumba*, de *kaseko* en de *kawina*, die allemaal bij en door elkaar de swingende coctail van de caribische brass vormden. In Rotterdam heeft van meet af aan de Antilliaanse variant overheerst, terwijl in Amsterdam de Surinaamse manier van spelen de boventoon voerde. Er zijn, afgezien van de uiteenlopende ritmes (de Afrikaanse *kaseko* is hoekiger dan de Spaanse, rollende *asembeho*) ook uiterlijk waarneembare verschillen tussen de Antilliaanse en de Surinaamse varianten van de brass. Zo draagt de Antilliaanse drummer zijn drum in een soort van kunststof harnas, terwijl de Surinamer de drum aan een 'Napoleontische' riem om het middel bevestigt, zo legt de coördinator van de Brassbandschool van de SKVR, Sjoerd van Lee, uit. Sjoerd, zelf overigens geen Antilliaan of Arubaan maar een gewonde '*blanda*', is een van de eerste leerlingen van Mimoun geweest en heeft van hem de brassband *tick* meegekregen. Mimoun is inmiddels naar zijn meest favoriete muziekstek, Aruba verhuisd en heeft ook daar weer een muziekschool opgericht. Hij heeft geen half werk geleverd en liet in Rotterdam een bloeiende muziekschool met tientallen cursisten per jaar achter.

Meiden

Mimoun startte met zijn activiteiten in dienst van het SKVR-buurtproject 'Kunst Onder Anderen'" in samenwerking met het World Music Dance Centre. Van daaruit heeft de 'brass' definitief voet aan de grond gekregen binnen de muziekschool van de SKVR. Waren de eerste lichtingen brasspelers vooral voormalige Antillianen, tegenwoordig is de leerlingenpopulatie een aardige mix van de vele nationaliteiten die Rotterdam telt. Dat heb ik zelf tijdens mijn eerste drumles aan de Dalweg kunnen vaststellen. Ik stond daar te trommelen naast een 'Hollandse,' een Kaapverdiaanse, en twee Antilliaanse meiden. De meiden zijn dus in opmars, al zie je ze op straat nog niet meelopen. Toch zijn de eerste twee louter uit vrouwen bestaande brassbands er al, zoals bijvoorbeeld de *Latin Culture Babes* uit Spijkenisse. Het zal niet lang meer duren of ook vrouwen zullen het straatbeeld van de 'brass' niet alleen mee gaan bepalen als danseres.

Corinne speelde eerst in een Brabantse fanfare en ontdekte in Rotterdam een wereld van verschil met die in Brabant, die haar als Nederlandse toch veel meer aansprak. Elke week komt ze helemaal vanuit Nieuw Vennep naar Rotterdam. "Ik zou ook naar Amsterdam kunnen maar van Rotterdam kreeg ik veel goeie verhalen". Nathalia heeft de slag duidelijk beter te pakken dan ik tijdens mijn eerste les en maakt al deel uit van een brassband met louter meiden, de *Latin Culture Babes*. "Ik ging met mijn kinderen naar de les en kwam tot de ontdekking dat ik het zelf ook wilde leren". Hetzelfde geldt voor Nancy, al betwijfelt die eerlijk gezegd wel een beetje of ze voldoende talent heeft. Claudia's enthousiasme ontstond tijdens het zomercarnaval. "Ik wilde ook gaan meelopen. Volgende zomer is het misschien zo ver".

Modesto Desbarida (75), geboren en getogen op Aruba en in de jaren zestig deze kant opgekomen, heeft het allemaal zien ontstaan. Hij geldt naast Mimoun als een van de '*founding fathers* hier in Rotterdam. Modesto: "De brass is in Nederland al in opkomst sinds de jaren '60 en '70, maar hier in Rotterdam breekt het pas echt goed door vanaf pak weg het jaar 2000. Ga niet op zoek naar uitgeschreven theorieën. In Aruba werd nooit iets opgeschreven; de muziek ging *in doing* over van de ene op de andere muzikant. Zelf heb ik nooit een instrument bespeeld; maar ik hield van het ritme en kon dat hier in Rotterdam aan docenten overbrengen. Er was geen geld voor instrumenten, we begonnen met jongeren te laten roffelen op dozen. Een welzijnsstichting uit Spijkenisse wist op een gegeven moment aan subsidie te komen. De aangetrokken Nederlandse leraar vertrok al na enkele weken. Hij speelde gewoon te langzaam, vond ik. Amsterdam is ons wel voor geweest; daar zijn door mevrouw Adidas en Nelson Abraham al eerder bands gesticht. In het begin hadden we in Spijkenisse meer kijkers dan spelers. Er kwamen soms 500 man kijken als we met een groepje aan het trommelen waren, maar heel langzaam kwamen er meer trommelaars bij. De behoefte om er op uit te trekken en niet te blijven hangen in oefenzaaltjes was groot. Zo gauw de temperatuur het toeliet wilden ze naar buiten. Op 30 april 2000 trokken we voor het eerst over de straten in Spijkenisse."

> "We hebben kennis van de muziek altijd als een gevoel beschouwd en dus zonder theoretische achtergrond overgebracht.

Snare drums

Hoewel de naam 'brass' doet vermoeden dat vooral het koperwerk te boventoon voert is dat niet het geval. Het zijn vooral de strak gespannen staande *snare drums* die – althans wat de trommelvliezen betreft – duidelijk domineren. De wat rondere klanken van de grotere trommels, conga's en tom tom's hoor je iets minder maar zijn, zoals mijn middenrif constateert, ook zeer nadrukkelijk van de partij. Drumdocent Clifford van Langeveld (30): "Ik ben zonder vooropleiding op heel jonge leeftijd in een van de beste brassbands van dat moment gerold, de *Original Kids*. Vandaag de dag zijn we hier aan de Dalweg met 3 slagwerkdocenten bezig met per jaar gemiddeld 20 leerlingen. Die aantallen zijn al enkele jaren stabiel. Je hebt docenten die net als ik gegroeid zijn in de praktijk, maar vooral voor de blazers zijn er ook docenten met een conservatoriumachtergrond.

"We beginnen met leerlingen uit het traditionele paradigma van de oorspronkelijke brass te halen" aldus Sjoerd van Lee, de coördinator van de brassbandlessen op de SKVR. "We gaan al heel snel met een gezelschap spelen voor de deur van bijvoorbeeld het North Sea Jazz Festival." Daarna gaan we naar binnen en laten de leerlingen kennis maken met een voor hen totaal nieuwe muziekwereld."

Theorie

De SKVR organiseert lessen met een workshopkarakter die speciaal bedoeld zijn om mensen een *experience* te geven. Ze zijn niet bedoeld om meteen in een band te gaan spelen. De workshops richten zich op het vergroten van het muzikaal bewustzijn. Bij de SKVR leren jongeren niet allereerst het theoretische onderscheid tussen hele, kwarts en achtste maten, maar wordt meteen begonnen met het materiaal dat ze nodig hebben, achtste noten dus. Ook bij de blazers start men niet met een veelomvattende akkoordentheorie, maar gaat men meteen beginnen met díe akkoorden die in de *caribbean brass* van belang zijn. De blazers echter worden wel degelijk aan het leren noten lezen gezet. Maar dan niet op de manier van de hafabra-wereld met zijn A, B, C en D examens. Alle theorie buiten de muziek om die men wil spelen is zoveel mogelijk over boord gezet. Die manier van werken is nu neergelegd in een raamplan dat nu 2 jaar bestaat. Er zijn nog geen leerlingen die deze nieuwe manier van werken volledig hebben afgerond, dus een grondig evaluatie van deze nieuwe aanpak heeft nog niet plaats kunnen vinden. Clifford: "Onze methode is uniek. We hebben kennis van de muziek altijd als een gevoel beschouwd en dus zonder theoretische achtergrond overgebracht. Dat doe ik nu dus wel. Als je de muziek niet alleen voelt maar ook rationeel begrijpt onthoud je het beter en kun je makkelijker samen spelen. Met mijn: "Pannenkoeken, pannenkoeken" en "appel-peer, appel-peer" kan ik iemand meteen acht 'achtste' noten of zes 'driekwarts'-maten laten spelen zonder dat ik er eerst een dik lesboek bij moet pakken. Maar ik vertel wel wat ze net hebben gespeeld. Wat je eenmaal weet raak je niet meer kwijt. Zo kun je subgroepjes ook vrij snel tegen elkaars ritme in leren spelen. En wat een opmaat is maak ik duidelijk aan de hand van "Kabouter Plof", door de leerlingen niet met "Kabouter" maar met "Plof" te laten beginnen.

Blazers

Het tekort aan blazers is nog steeds chronisch, erkent Sjoerd. "Het is in de praktijk veel moeilijker om blazers op te leiden dan drummers. In blazen moet je meerdere jaren investeren. Het gaat niet alleen om noten lezen maar om techniek, embouchure (de stand van lippen en mond bij het blazen), en er moeten voortdurend nieuwe arrangementen geschreven worden. Dagelijks trainen en het maken van huiswerk is voor leerlingen niet te overzien. "In de brassbandcultuur leeft heel sterk: '*what you see is what you get*'. Met drummen kun je na een paar avonden oefenen al wat laten horen. De meeste leerlingen kiezen dus voor drummen. Blazen is voor mensen met een lange adem, letterlijk en figuurlijk. Maar er speelt nog iets anders. De blazer is bij een optreden veel kwetsbaarder dan de drummer. De wereld van de *Caribbean Brass* is een machowereld. Wie niet levert op hoog niveau is meteen weg. De opvatting 'meedoen is belangrijker dan presteren' is typisch een Europese houding en spreekt de Antilliaan niet aan. Daar is presteren belangrijker dan meedoen. De cultuur is hard, het gaat wel degelijk over je' image', je bent iemand doordat je mag meespelen. Er is geen opbouwende kritiek, je moet gewoon zorgen niet voor lul te staan; dat laatste is het ergste wat je kan overkomen. De stukken hebben meteen een bepaalde virtuositeit. Stukken voor beginners bestaan niet. De Nederlandse wereld mag dan meer nadruk leggen op oefening, geduld en discipline, de *caribbean world* is veel competitiever en sneller; wie het niet goed doet wordt door zijn omgeving genadeloos op zijn nummer gezet. De wereld van de *carribean brass* is explosief, bands kunnen niet tegen verlies. Het mag al met al niet verbazen, als je dit allemaal hoort, dat menigeen zich twee keer achter zijn oren krabt alvorens te kiezen voor de trompet of trombone". Clifford Langeveld: "We vragen daarnaast nogal wat extra van de blazers: er wordt door de drummers zo snoeihard gedrumd dat het voor blazers extra kracht kost om daar bovenuit te komen. Eerlijk gezegd is dat voor je blaastechniek helemaal niet bevorderlijk, maar ja, zo gaat het er nou eenmaal aan toe. Je moet dus naast het uithoudingsvermogen om jaren te investeren om mee te kunnen doen op straat ook nog eens fysiek over een enorm uithoudingsvermogen beschikken. Per jaar leveren we maar één of twee blazers af."

Marktwaarde

Wie scherp oplet ziet bij de blazers vaak dezelfde gezichten in meerdere gezelschappen terugkomen. Het spelen als blazer in een brassband is door het chronische tekort aan blazers een lucratieve business. Brassbands treden sowieso alleen tegen betaling op. Door de cruciale positie die een blazer in een brassgezelschap inneemt is zijn marktwaarde hoog; een goeie blazer wordt goed betaald. En de band die de beste blazers heeft kan vervolgens de hoogste honoraria in rekening brengen. Vooral de blazers verdienen aan de 'brass' een goede boterham en zijn zich bewust van hun marktwaarde. 'Brass' is niet zoals de doorsnee harmonie of fanfare een vorm van vrijetijdsbesteding en meer dan een 'schnabbel'. Clifford: "De loyaliteit aan een specifiek gezelschap is wat doorgewinterde en dus veel gevraagde blazers betreft niet al te groot. De bands die het meest uitbetalen krijgen de beste blazers. Je mag ook nooit boos zijn op blazers, daarvoor nemen ze een te cruciale plaats in."

Claudia Raven, die voor de stichting Ducos, de *battles* bij het Zomercarnaval organiseert, constateert dat blazerstekort en de geringe output bij de SKVR school ook. "Ik durf gerust te stellen dat de manier die de SKVR heeft geprobeerd om blazers op te leiden is mislukt. Er is al die jaren nog steeds nauwelijks een toename te zien. Een langdurige opleiding (en een jaar is in de ogen van Antilliaanse jongeren al héél lang) is niet de manier om aan blazers te komen; laten we dat maar gewoon vaststellen". Hoe dan wel, vraag ik. Tijdens het interview ontstaat vanzelf een nieuw idee. Claudia: "Misschien zouden we een competitie moeten bouwen voor blazers, waarbij ook beginners die nog maar enkele noten kunnen spelen toch al iets kunnen laten horen." Door die geringe uitstroom werkt Ducos nauwelijks met de brassschool van de SKVR samen. Ducos kent haar eigen circuit, waarin Abraham Nelson uit Almere, weer een andere *founding father*, de hoofdrol speelt. Net zoals Modesto is hij geen man die zelf een instrument bespeelt maar wel een charismatische persoonlijkheid met 'senioriteit' die als bandleider het ritme aangeeft. Ritme is alles. Melodie is secondair. Nelson heeft hele shows ontwikkeld en daarmee in de Antilliaanse gemeenschap een geweldige status opgebouwd. Naar hem wordt geluisterd. "Als '*blanda*' (Nederlander met blanke huidskleur) word ik in de Antilliaanse gemeenschap toch een beetje wantrouwend bekeken", aldus Claudia. "Nelson is onze verbindingsofficier naar het veld".

Verslaggever dezes, die als huis-tuin-en keukensaxofonist ook nooit op noten heeft leren blazen en dus ervaringsdeskundige is in het delen van frustraties bij het stoeien met noten, doet aan Claudia de volgende suggestie: "Als je op het juiste moment een eenvoudige notenreeks in het ritme kunt plaatsen, de vergelijking met blaasarrangementen in de soulmuziek dringt zich op, dan ben je toch al een heel eind? Dat zou je op verschillende niveaus in een competitie kunnen gieten. Voorwaarde is dat je wel een geschikt drumgezelschap achter de hand hebt dat niet al te hard speelt en zich dienstbaar aan de blazers opstelt, de nadruk zou in die competitie op het blaswerk moeten liggen. Ducos zou zo'n 'geformatteerd drumgezelschap' moeten leveren. Een beginnende blazer kan zich tijdens een optreden dan volledig concentreren op zijn accenten." Claudia vindt het mijn bedenksel wel interessant: "Op die manier zou je aan jongeren die op een blaasinstrument willen beginnen al heel snel de mogelijkheid kunnen bieden iets te laten horen voor een echt publiek, zonder dat ze door medespelers onmiddellijk afgerekend worden op hun nog beperkte capaciteiten. Op die manier wordt het enthousiasme om daar tijd en energie in te steken vanzelf groter. Het accent moet, zo concludeert Claudia ter plekke, "misschien niet zozeer liggen op het ontwikkelen van een *methode* om te leren blazen maar veel meer op het bieden van *gelegenheid* om snel iets te kunnen laten horen. En als we eenmaal meer blazers krijgen gaat de hele *scene* er op vooruit. Als een groep drummers mét een club beginnende blazers kan repeteren profiteren beide groepen daarvan en stijgt de kwaliteit."

Battles

Nog even over de *battles*, daarover doen de wildste verhalen de ronde. Modesto is over die *battles* helemaal niet te spreken. "Allemaal vriendjespolitiek, daar bij de 'hoge Pieten' ", aldus Modesto. "Wie zijn die hoge Pieten dan wel", vraag ik door. Modesto wil aanvankelijk geen namen noemen maar verwijst na enige aandrang naar Ducos (in de Antilliaanse volksmond betekent 'doekoes' geld), die de *battles* tijdens het Zomercarnaval organiseert en laat de naam van programmeur/organisator Claudia Raven vallen. Ik vraag naar de reactie van Claudia op deze bewering van Modesto: "Aan vriendjespolitiek doen we écht niet", aldus Claudia. "De jury bestaat niet voor niets uit louter Antillianen. Ik zelf heb wat de prijstoekenning betreft niets in te brengen. Afgezien van de eer van de overwinning gaat het ook niet meer om geldprijzen. Elke band maakt dezelfde kosten wat betreft het inhuren van blazers, het schrijven van arrangementen en het maken van kostuums. De drie bands die in de prijzen vallen krijgen daarom, ongeacht hun eindnotering, elk 3000 euro. Alleen de omvang van de beker en de vermelding op de grote trom verschilt per prijswinnaar. Het gaat hier dus niet meer om het geld maar alleen om de eer".

Er zouden zo nu en dan bij die *battles* rake klappen vallen, heb ik ergens gehoord. Claudia: "Dat is overdreven. In de beginjaren rond 2000 is er wel eens het een en ander voorgevallen. Ik herinner me een opstootje voor het stadhuis, maar dat had meer te maken met het feit dat jongens van de ene band meiden van de andere lastig vielen. Ik zelf heb ik het begin ook wel eens bedreigingen gehad. Een tijdje had ik het gevoel dat ik af ten toe over mijn schouder moest kijken. Dat is nu echt voorbij. We hebben in de loop van de jaren een 'Premier league' van bands gevormd". Ze noemt de namen van *Brass Eternity Music (BEM)* uit Capelle aan den IJssel, *Original Music Brass (OMB)* uit Rotterdam, *Caribbean Energy Brass (CEB)* uit Dordrecht en de *Rhythm All Star Brass (RAS)* uit Den Haag. "RAS won dit jaar terwijl het toch een nieuw gevormd gezelschap is. De winnaars putten wel vaak uit hetzelfde reservoir aan blazers. Je kunt ineens een band met een nieuwe naam hebben met toch weer een aantal vertrouwde gezichten. Ze moeten die gasten vrij hoge gages betalen en samen repeteren is nauwelijks mogelijk; de blazers schuiven pas in laatste instantie aan en doen hun eigen ding, mee bewegen met de rest is nauwelijks aan de orde. Alleen al om die reden zou het goed zijn als beginnende bands hun eigen blaassectie hebben. Zo'n band wordt dan meer een organisch geheel". • TS

Te oud voor MAMA

• **Tekst:** Dirk Monsma
• **Fotografie:** Willem de Kam, Lotte Stekelenburg

Directeur Ariadne Urlus van Showroom MAMA stapt na zes jaar over naar de SKVR als hoofd van alle beeldende activiteiten. Educatie voor jongeren bracht zij tot bloei bij Witte de With. Begeleiden van jonge mensen is haar zeer toevertrouwd: “Als dertienjarige ronselde ik al kinderen op de lagere school om een knutsel- en handenarbeidclubje te beginnen in het dorpshuis van Neede in de Achterhoek.”

Rond twaalf uur op een vrijdag in november stap ik Showroom MAMA binnen, loop door de tentoonstellingruimtes naar een klein hok waar vier vrouwen gebogen zitten te werken achter bureautjes. Ariadne Urlus draait zich om als ze mijn stem hoort. De afspraak is haar door het hoofd geschoten. Zij heeft een onrustige tijd achter de rug. Haar moeder is plotseling overleden. Tegelijkertijd speelde er een sollicitatie bij de SKVR... maar ik ben welkom. In de expositieruimte ter grootte van twee huiskamers geeft zij onmiddellijk uitleg over de foto’s aan de wanden en de achtergrond van de kunstenaars. Ariadne Urlus is na Boris van Berkum en Nous Faes de derde directeur van Showroom MAMA.

Ariadne Urlus: “Mensen die bij Showroom MAMA binnen komen, hoeven niet eerst een boek te lezen. Waar andere presentatie-instellingen meer academisch zijn, theoretischer, daar is MAMA meer hbo, praktischer, visueler, meer gericht op de ervaring van het publiek en de kunstenaar. Wij zijn niet talig. Voor het discours zijn volop mogelijkheden bij Witte de With, bij Bak in Utrecht, de Appel in Amsterdam, of Stroom in Den Haag. Onze uitnodiging is: doe mee en ben je jong: word *Rookie*.”

Tijd geven

Onze kunstenaars zitten vroeg in hun carrière. De Zweedse internetkunstenaar Jonas Lund kreeg na zijn afstuderen bij het Piet Zwart Instituut hier in Rotterdam een opdracht van ons. Wij gaven hem de gelegenheid om nieuw werk te maken. Dat noemen wij praktijkverdieping. Wij geven tijd. Jonas mocht een solo-expositie maken met totaal nieuw werk. Daarna was Jonas overal welkom. Een nieuwe generatie krijgt hier toegang tot een kunstplatform.

Gekker

Dat productieaspect is echt MAMA, dat was bij Boris van Berkum, de eerste directeur, ook al zo. Boris was zeker gekker dan ik. Het was een andere tijd met een ander type kunst. Boris zocht een platform voor zijn eigen werk en dat van zijn eigen generatie. Wat wij delen is dat wij beiden kijken naar ontwikkelingen binnen de hedendaagse kunst die niet bediend worden door anderen als Witte de With of door gevestigde musea. Hij heeft veel affiniteit met wat ik heb gedaan, dat weet ik. Ik ben een dienstbare directeur aan de kunstenaars, aan de stad, aan de *Rookies*.

Rookies

De *Rookies*? Dat zie ik als mijn bijdrage aan MAMA. Er zijn inmiddels drie trajecten: Rookies Junior, voor veertien- tot achttienjarigen. Rookies voor iedereen tussen de zestien en zesentwintig jaar. Tenslotte het verdiepende traject Rookies MA voor de meest ambitieuzen. We beginnen in januari voor de tweede keer met het Rookies Junior traject: Animated Youngsters, rondom gamecultuur. We werven deelnemers door klassen in het voortgezet onderwijs binnen te stappen en overal flyers en posters te verspreiden. Er is ook een website: www.animatedyoungsters.nl Opgeven kan nog! Vervolgens zijn er twee *try-outs* bij het HipHopHuis, waar naar verwachting wel honderd deelnemers op af komen. Uit die groep selecteren we rond de tien deelnemers die heel intensief een half jaar aan de slag gaan. Het resultaat is bijvoorbeeld een game. Rookies Junior krijgen inzicht in wie ze zijn en ontdekken hoe zij verder willen gaan op creatief gebied, bijvoorbeeld door een beroepsopleiding te volgen. Een enkeling stroomt door naar het Rookies MA traject. Daar krijgen vijf of zes Rookies de kans om een project, tentoonstelling of een publicatie uit te voeren, begeleid door de staf van MAMA en professionele kunstenaars. Rookies kijken achter de schermen en helpen ons met educatie, communicatie en research, ze werken mee in de opbouw van tentoonstellingen en zorgen dat we dagelijks open kunnen zijn. Naast alle bijzondere kunstenaars denk ik dat de Rookies mij het meest hebben geroerd. Zij zijn onze aanstormende talenten.

> “Rookies zijn onze aanstormende talenten.”

Clubje Ariadne

Mijn eerste leidinggevende functie kreeg ik in het dorpshuis in Neede in de Achterhoek. Mijn vader schilderde daar als amateur en mijn moeder was actief met weven en macramé. Ze waren betrokken als vrijwilligers, maakten het dorpshuis schoon en organiseerden er van alles. Mijn zusjes en ik brachten daar veel tijd door. Als dertienjarige stapte ik naar directeur Ad van Baal en vertelde dat ik een knutsel- en schilderclubje wilde gaan leiden. Hij vond dat goed, op voorwaarde dat ik zelf minimaal vijf deelnemers zou werven. Ik ronselde op de lagere scholen in Neede een groepje zesjarigen en stond vanaf dat moment met mijn clubje keurig in het rooster van het dorpshuis. Bij de jaarlijkse evaluatie bleken er regelmatig klachten van ouders binnen te zijn gekomen, want ik had kinderen bijvoorbeeld met nog natte ecolinetekeningen in hun tas naar huis laten gaan.

• RYAN MCNAMARA, “SURVEY”, INSTALLATIEVIEW SHOWROOM MAMA, 2013

Achtergrond
Ariadne Urlus

Geboren: 1964, Den Haag
Opleiding: Sint Joost Academie voor Schone Kunsten, Breda, 1983 – 1985
AKI Academie voor Schone Kunsten, Enschede, 1986 – 1989
Erasmus Universiteit: Kunst en Cultuurwetenschappen, 1989 – 1997

• **1997-2010:** Witte de With, Centrum voor Hedendaagse Kunst/ Hoofd educatie en vanaf 2005 als business manager
• **2005-2007:** Nederlands Instituut voor Leerplanontwikkeling, SLO
Freelance met name gericht op het voortgezet onderwijs
• **2006-2014:** Showroom MAMA
Externe adviseur Rookies programma 2006 – 2007; Interim directeur 2008 –2009 en directeur vanaf 2010

Flow

Als kind overschatte ik mijzelf, want ik hoorde van iedereen dat ik goed kon tekenen. Ik tekende vanaf mijn derde zeker twee uur per dag op losse papiertjes en met pen en potlood. Als een soort dagboekaantekeningen. Prinsesjes ook. Mijn moeder stimuleerde dat. Ze gaf complimenten en ze gaf cijfers voor mijn tekeningen. ‘Die heb je te snel gedaan,’ zei ze wel eens, die tekening kreeg dan een laag cijfer. Ze was hoofdzuster in het toenmalige streekziekenhuis in Lochem. Stoer en stevig. Opgeleid in het Havenziekenhuis in Rotterdam. In de vakantie logeerden wij altijd in Den Haag, waar ons gezin oorspronkelijk vandaan komt en bezochten altijd het Gemeentemuseum. Later volgde ik samen met mijn vader de schilderlessen in het dorpshuis, waar docenten van de AKI uit Enschede les gaven. Daardoor wist ik, dat ik ook naar een kunstacademie wilde.

Ver weg

Op mijn achtste kreeg mijn moeder een verkeersongeluk. Die stoere verpleegster, de spil van ons gezin, viel jaren weg door een hersenbeschadiging. Later, weer thuis, was alles anders. Kwetsbaar. Het maakte ons gezin hecht, maar het kreeg ook een tik. Tekenen betekende in die jaren mijn eigen veilige wereld. Ik herinner me goed, dat ik tekenend helemaal in een flow zat. Na mijn middelbare school wilde ik lekker ver weg van dat huis en koos voor de Sint Joost Academie in Breda. Het werd geen succes. Ik verloor mijn inspiratie en besloot, impulsief, te stoppen. Gelukkig kon ik, na een zomer mijn ouders te hebben verveeld, beginnen op de AKI in Enschede, waar toen de geweldige Sipke Huismans directeur was. Er was daar een vrijheid waarin ik mijn passie terug vond. Tegelijkertijd ontdekte ik dat ik helaas niet *die* grote kunstenaar ben; ik zag dat jaargenoten echt veel beter waren. Na mijn eindexamen besloot ik over te stappen naar de Erasmus Universiteit en belandde zo in Rotterdam.

Interactieve rondleiding

Bij Witte de With begon ik als weekendbaliemedewerker tijdens mijn studie. In 1993 kwam de motie Kuijper in de Gemeenteraad, waarmee het gemeentebestuur in Rotterdam educatie als taak verplicht oplegde aan alle culturele instellingen. Een kans, want ik mocht opeens mijn gang gaan met educatie. Voorbeelden bij anderen waren er niet. Belinda Hak kwam er bij als mijn assistent en samen vonden wij de interactieve rondleiding uit. Nu is dat een redelijk ingeburgerd aanpak. De kracht ervan zit in de rondleiders. Zij moeten zich de vraag stellen: ‘Wie is die ander tegenover jou en wat wil die persoon?’ Eerst deed ik ‘t zelf en ontwikkelde eigen materiaal. Later trainden wij de rondleiders in deze aanpak. Na mijn vertrek heeft Belinda de educatiefunctie verder uitgebouwd. In mijn tijd bij Witte de With had educatie een te geïsoleerde positie om de presentaties te kunnen beïnvloeden. Nu maakt bij die instelling educatie onderdeel uit van de staf.

Educatie

Een directeur van een culturele instelling hoort affiniteit te hebben met educatie. Niet om het zelf te doen, wel om er ruimte aan te geven. Ik zie te vaak dat een instelling iedereen, alle leeftijden en alle kennisniveaus wil bedienen. Daar ben ik het niet mee eens. Ik vind dat instellingen goed moeten overwegen welke doelgroepen aansluiten bij de inhoud van hun aanbod en goed moeten nadenken over de overdracht naar het publiek. Daar zit de educatie! Educatie is voor de allerjongsten tot en met de professionele wereld. Afhankelijk van ruimte, mensen en geld moet een culturele instelling zich daartoe verhouden. Aantallen worden steeds belangrijker. Jammer. Ik snap dat kosten per bezoeker niet te hoog mogen zijn, maar daarmee doe je intensievere leertrajecten niet altijd recht. Bij Witte de With doen ze het nog steeds heel goed. Zij richten zich met interessante en pittige seminars op jonge professionals, op universitaire studenten en academici. MAMA initieerde samen met Witte de With en TENT het educatieprogramma *100% Hedendaags* voor leerlingen in het voortgezet onderwijs en het mbo over hedendaagse kunst en beeldcultuur. Leerlingen ronden hun bezoek af met een *100% Hedendaags* workshop begeleidt door de Rookies van MAMA.

Kwetsbaar

Jaarlijks ontvangen wij in MAMA rond de twintigduizend bezoekers op honderdtwintig vierkante meter vloeroppervlak. De klappers komen van Art Rotterdam, festival De Wereld van het Witte de Withkwartier en de Museumnacht. We vinden het belangrijk om een breed publiek te betrekken bij ons programma. Het scheelt ons vierduizend mensen als de Museumnacht niet door gaat, maar daar is het laatste woord waarschijnlijk niet over gezegd. Voor de stad is het een prachtig event. Geld maakt ons kwetsbaar. Dat is altijd zo geweest. We zijn nu nog kwetsbaarder, omdat we bij de bezuinigingen van 2012 uit de Basisinfrastructuur van de rijksoverheid zijn gezet. In die BIS is de tijdsperiode waarover instellingen financiering ontvangen vier jaar. Bij de fondsen waar wij nu op zijn aangewezen is dat twee jaar en als je pech hebt slechts één jaar. Dat betekent dat de directeur heel veel subsidieaanvragen schrijft.

Alleskunner

Wij tonen hier bij MAMA jong talent uit binnen- en buitenland. Echt goed uit de afgelopen jaren vond ik de kunstenaar Ryan McNamara. In een klein internationaal circuit deed hij het al goed. Nooit eerder was hij in Nederland. Hij is een alleskunner, een kunstenaar-performer, die zijn eigen props, kleding, performance en zijn dans maakt. Voor ons heeft hij een heel nieuwe performance ontwikkeld en uitgevoerd. Dat trok een halve man en een paardenkop. Ik was teleurgesteld over de publieke belangstelling. Hij won nota bene de Performa 2013 prijs in New York met zijn internet ballet MEEM. Uit betrouwbare, geheime bron, hoorde ik dat er plannen zijn MEEM naar Nederland te halen in 2015. Dat lijkt me geweldig.

Handschrift

In Rotterdam vind ik mijn leeftijdsgenoot Jeanne van Heeswijk erg goed. Haar drive spreekt mij aan, want ik houd ervan als kunstenaars de wereld willen verbeteren. Een van de meest interessante aspecten vind ik dat werken die door anderen worden uitgevoerd, toch haar handschrift behouden. Zij werkte voor mijn tijd samen met Showroom MAMA aan het curatorentrainingsprogramma *Mister Miyagi*. Dat is nu Rookies MA. Bij deze een oproep aan Jeanne: neem contact op met mijn opvolger en kom weer Rookies begeleiden!

Nieuwe fase

Ik vind mezelf te oud worden voor MAMA. Mijn aanstelling bij de SKVR komt op een mooi moment en markeert een nieuwe fase. MAMA is de perfecte plek voor een jonge beginnende directeur. Er is gelukkig wat geld en er zijn miljoenen mogelijkheden. Mijn bestuur staat open voor vernieuwing met gevoel voor het specifieke gekke en stoute MAMA. • DM

Aan de vooravond van de nieuwe barbarij

Waar kantelt de cultuur in Rotterdam?

• **Tekst:** Kees Weeda • **Illustratie:** Onno Blase

Vijf jaar geleden las ik een boek, dat me een lichte schok bezorgde. De Barbaren, heet het, geschreven door de Italiaanse schrijver, essayist en musicus Alessandro Baricco.[1] Bas Heijne had het bij zich toen hij bij de Raad voor Cultuur, waar ik werkte, een bijeenkomst kwam leiden. Hij citeerde er uit, had Baricco er over geïnterviewd en schreef er later een column over in NRC/Handelsblad. Ik had het boek inmiddels gekocht en snel gelezen. Dat laatste ging gemakkelijk. Baricco, begenadigd stilist en romancier had het geschreven als een feuilleton voor het Italiaanse dagblad La Repubblica, tussen mei en oktober van 2006, om de vijf, zes dagen een aflevering. De toon was nogal oude-jongens-krentenbrood maar de inhoud serieus. De geleidelijke teloorgang van ons cultuurbesef was het wat wijdlopig geformuleerde motto van zijn essay in delen. De huidige cultuur bevindt zich in een staat van mutatie. Er sprake van een systematische ontmanteling van het hele mentale arsenaal dat ons is nagelaten door de negentiende-eeuwse romantische burgercultuur.

Als je, zo als ik, op de drempel staat van wat eufemistisch de derde levensfase heet, ben je behoorlijk gevoelig voor profetieën, zeker als er in besloten ligt dat het vroeger allemaal veel beter, of tenminste anders was. En aangezien het cohort babyboomers omvangrijk is, moeten er veel leeftijdgenoten zijn die, al naar gelang hun geestelijke weerbaarheid, vol verbazing, zorg, afgrijzen, vrolijkheid of optimisme naar de beschreven teloorgang van hun gekoesterde waarden kijken.

Baricco volgt zijn grote voorbeeld Walter Benjamin (1892-1940), Duits filosoof uit de periode tussen de twee Wereldoorlogen wiens cultuurkritisch werk eind jaren '50 van de vorige eeuw werd herontdekt. Benjamin geeft in zijn denken het 'nu' prioriteit boven het in de 19e eeuw ontstane historisme dat gebeurtenissen uit het recente verleden gebruikt om transities in de huidige tijd te beschrijven of te verklaren. Transities zijn niks nieuws, of zoals Herman von der Dunk zei: elke tijd is overgangstijd. Kijk niet te veel naar wat er in het verleden veranderde en hoe, het gaat om de vraag wat er nú verandert.

De breuk van de oorlog

De titel "De Barbaren" is ontleend aan een typering in Benjamins essay Ervaring en Armoede uit 1933. Hij gebruikt daarin het beeld van de "barbaren" in positieve zin. De Eerste Wereldoorlog had het collectieve geheugen gewist, alles was opnieuw begonnen, zonder herinnering aan de verschrikkingen van vier jaar dood en verderf, zonder herinnering aan de tijd die daaraan vooraf was gegaan, zonder besef van de politieke, maatschappelijke en culturele context waarin die verschrikkingen waren ontstaan. Alle herinneringen aan waarden en idealen van de samenleving van voor de Eerste Wereldoorlog zijn ridiculeerd geworden, alles wat vooraf ging aan 1914 "is niet langer bestand tegen de nog ongeartikuleerde wetten en regels die als een soort ether het leven van na de oorlog doortrekken."[2] De mensen zijn armer aan ervaringen uit de oorlog gekomen, zegt Benjamin, niet rijker.

De traditionele cultuuroverdracht – in de vorm van vertellingen – had haar betekenis geheel verloren, het collectieve bewustzijn kon de verschrikkingen van de oorlog niet bevatten. Je moest, om het populair te zeggen, niet omkijken naar die diepe, gruwelijke kloof waarvan je de overkant niet kon zien.

Dat traumatische geheugenverlies leidde tot een fixatie op het momentane. In de opwindende jaren '20 van de vorige eeuw stroomden golven van vernieuwing en optimisme over met name de grote steden van het Europese contitent. Door de avant-gardes ontstond de breuk met de klassieke kunst die ruimte creëerde voor de nieuwe 'barbarij.' De barbaren zijn 'het vreemde' van de moderne cultuur, een vreemdheid die in de ogen van Benjamin nu juist de geheime kern van die moderne cultuur uitmaakte, een kern die belofte en bedreiging tegelijk kon zijn.[3]

Doorbreking van het lineaire, van het verhalende, van de reflectie en het ontstaan van het momentane, van de belevenis, Benjamin beschreef in de jaren '30 in feite de komst van het internet. Hij kondigde ook een nieuwe, duistere tijd aan: "De economische crisis staat voor de deur, daarachter een schaduw: de komende oorlog" (!!).

De Barbaren begint met een duiding van kantelmomenten in de cultuur. Het verhaal is grofweg dat de opkomst van de burgerij de cultuur van de adel heeft overschaduwd en dat vervolgens reproductietechnieken en democratisering de dominantie van een 'elitaire' bourgeois cultuur beëindigden. (Om de afgelopen 200 jaar even kort samen te vatten).

Het belangrijkste voorbeeld is Beethovens 9e symfonie, die door het gezaghebbende Britse muziektijdschrift The Quarterly in 1825 muziek voor barbaren werd genoemd. "Hersenen die, door opvoeding en gewoonten, nergens anders aan kunnen denken dan aan kleren, mode, roddels, romans lezen en morele losbandigheid, nauwelijks in staat zijn te genieten van de ingewikkeldere geneugten van wetenschap en kunst". Een pompeuze stijl, vond het muziekblad, "die wordt gehanteerd door de oppervlakkige talenten van onze tijd". Onnodig te zeggen dat The Quartely een lans brak voor de madrigalen van Monteverdi, de muziek van de adellijke hofcultuur.

Waar de kanteling van 1825 zich nog voltrok binnen het 'verticale' paradigma van verdieping en studie, verschoven in 1954 in het Amerikaanse Tennessee de panelen definitief toen een jonge vrachtwagenchauffeur de openingsakkoorden van de folk traditional Milk Cow Blues liet overgaan in het schema dat de basis vormt voor inmiddels 60 jaar popmuziek: Elvis Presley had zonder het te beseffen - mag je aannemen - een revolutie ontketend die uiteindelijk tot een definitieve 'barbarisering' van de muziekcultuur zou leiden. Twee jaar eerder, in 1952, had John Cage zijn beruchte compositie 4'33" 'ten gehore' gebracht: ruim viereneenhalve minuut stilte om de onmogelijkheid van stilte aan te tonen: muziek kon een geheel nieuwe weg inslaan. Of zoals Cage zelf zei: we hoeven niet bang te zijn voor de toekomst van de muziek.

Iets meer dan 10 jaar later braken in Parijs de studentenrevoltes los die de voorbodes zouden zijn van een radicale democratisering.

Sequenties

Na dit alles is een andere manier van produceren en consumeren van cultuuruitingen (sequenties noemt Baricco ze) ontstaan. Er is geen diepgaande studie nodig om ze te begrijpen of op waarde te schatten. "In romantische termen, die meer bij ons passen: het is alsof het idee van schoonheid wordt vervangen door dat van spectaculariteit; het is alsof de techniek de voorkeur krijgt boven inspiratie; het effect boven de waarheid." Om het – romantisch – ideaal van "de verhevenheid van de echte waarde" te bereiken hoef je niet meer een kronkelige weg van lijden, geduld en lering af te leggen. De maatschappelijke ladder staat niet meer steil omhoog en in je rugzak hoeft al helemaal geen Rembrandt, Bach, de Russische Bibliotheek of Socrates te zitten.

> "...en in je rugzak hoeft al helemaal geen Rembrandt, Bach, de Russische Bibliotheek of Socrates te zitten."

Baricco situeert zijn boek in een nieuwe crisistijd: de onze. Hij vraagt zich, in navolging van Benjamin, af hoe na de schok van de Tweede Wereldoorlog de invloed van de 'barbaren' op de cultuur is verhevigd en vooral waarom. Er zijn twee dominante factoren, democratisering en Google. Die tweede is uiteraard de meest actuele. Baricco noemt haar een "copernicaanse kennisrevolutie (..) waardoor de waarde van een idee, een stuk informatie, van een gegeven niet in de eerste plaats verband houdt met de intrinsieke kenmerken ervan, maar met de geschiedenis ervan." En dan geschiedenis niet in de zin van een historisch ontstaan, maar in de zin van een verwijzing naar een andere bron, als het algoritme (een reeks instructies) van een zoekopdracht.

De handeling van het "kennen", zegt Baricco, is het snel doorklieven van het "weten". Snelheid en oppervlakkigheid in plaats van rust en diepgang. Daar zit de kern van zijn beoordeling van de huidige culturele omweneling.

Surfen dus.

De griezelige vergelijking met de jaren '20 en '30 van de vorige eeuw dringt zich meer en meer op. We lijken te dansen op een vulkaan en het is de vraag hoe lang het nog duurt voor we de verschrikkingen van twee wereldoorlogen vergeten zijn en recht op de volgende afstevenen. Al zou je ook kunnen zeggen dat we daar al lang in verzeild zijn geraakt.

In zijn boek De Nieuwe Wanorde formuleert René Boomkens de complexe opgave waar de mens in deze tijden voor staat. Nieuwe gebeurtenissen konden in het verleden worden ingepast in oudere, traditionele ervaringen. In de hedendaagse grootstedelijke samenleving ontbreekt een dergelijke betekenissamenhang, is zijn constatering.[4]

1 • Alessandro Baricco, De Barbaren (De Bezige Bij, Amsterdam 2010)
2 • Prof. Dr. René Boomkens in "Catastrofe en Ambi-valentie"/Krisis, tijdschrift voor actuele filosofie, 1989
3 • id.
4 • Prof. Dr. René Boomkens, De Nieuwe Wanorde. Globalisering en het einde van de maakbare samenleving. (Van Gennep, Amsterdam, 2006).
5 • H.J. Hofland, Het diepste punt van Nederland (De Bezige Bij, Amsterdam 1993)
6 • Bij navraag bleek dat 25 te zijn, maar voor de redenering verandert dat niet veel.

• KANTINE WALHALLA

Dat creëert een hoge mate van onzekerheid om cultuuruitingen te duiden, reden waarom er een traditie of cultus van het nieuwe ontstaat. Anders gezegd: er heeft een verschuiving plaats gehad van "wat we niet kennen, deugt niet" naar "alles wat nieuw is, is goed".

Zijn die culturele veranderingen in Rotterdam zichtbaar en zo ja, waar?

Aan een antwoord op die vraag gaat het volgende vooraf. Volgens Alessandro Baricco probeerde Walter Benjamin niet te begrijpen wat de wereld was, maar altijd wat de wereld aan het wórden was. "Ik bedoel: wat hij boeiend vond aan het heden waren de tekenen van de mutaties die dat heden zouden opheffen. Het waren de transformaties die hem interesseerden; de momenten waarop de wereld op zijn lauweren rustte konden hem geen reet schelen. Van Baudelaire tot aan de reclame, wat het ook was waarover hij zich boog, het werd de profetie van een toekomstige wereld, en de aankondiging van een nieuwe beschaving.(...) Hij fotografeerde de ontwikkeling, en ook daarom waren zijn foto's, bij wijze van spreken, altijd een beetje bewogen, waardoor ze onbruikbaar waren voor instituten die salarissen verschaften, en objectief gezien lastig voor degenen die ze betroffen."

Rotterdam

Meer dan voor veel andere steden gelden voor Rotterdam de waarnemingen van de 'cultus van het niet-ervaren' van Walter Benjamin. In Rotterdam moet alles nieuw, en alles moet anders, en wat vijftig jaar oud is, kan wel weg. In 1993 schreef H.J. Hofland: "Nadat het centrum van de stad eerst in een puinhoop was veranderd en daarna geëgaliseerd, gebeurde nu hetzelfde met het maatschappelijk leven. Geleidelijk was het ontdaan van alle wetten en tekens, de dagen waren veranderd in een vlakte van tijd zonder horizon."[5] Vele jaren nadat ik aan de hand van mijn vader en moeder over die vlakte dwaalde, ben ik gaan begrijpen waarom mijn stad zich niet kan vernieuwen op basis van een traditie, maar zich opnieuw moet uitvinden. De collectieve ervaringen die de gezamenlijke referentie zouden moeten vormen, zijn uitgewist. Alleen steeds weer alles nieuw maken, bevestigt ons bestaan én onze geschiedenis. Het is precies die onzekerheid die de pathologische drang van Rotterdammers naar erkenning verklaart: we moeten de grootste, hoogste, langste, beste, meeste hebben. Opvallend is overigens dat we er steeds beter in slagen die boodschap internationaal aan de man te brengen.

In die nieuwe stad, waarin transities tot het DNA horen, zijn de hindernissen voor een culturele omwenteling laag. Het adapteren van het niet-gekende is een tweede Rotterdamse natuur geworden. Het uitgewiste geheugen van mei 1940 en de dynamiek van de transitohaven zijn daarbij de dominante factoren. Alles moet snel: lossen, laden, varen – het ritme van de haven is het ritme van de stad geworden. Dat type samenleving is bekend terrein voor de barbaren.

De werkelijke transitie in onze cultuur zal die zijn van de synthese van wat we vroeger 'hoge' en 'lage' kunst zouden hebben genoemd. De discussie over het twintig jaar geleden nogal dominante beleidsthema high en low culture lijkt geheel te zijn verstomd, althans op een enkele uitzondering na. Aruna Vermeulen, directeur van het HipHopHuis duidde vermoedelijk geheel onbedoeld de positie van haar kunstvorm aan toen ze onlangs beleidsmakers opriep 'neer te dalen' in plaats van te proberen haar doelgroep te verheffen. Het gulle applaus dat haar op deze informatieavond van de landelijke en de Rotterdamse raad voor cultuur ten deel viel kan je uitleggen als instemming met haar pleidooi voor de omgekeerde volksverheffing. Ikzelf zou hiphop niet een lagere kunstvorm durven noemen, maar voor haar kennelijk is de beeldvorming sterker dan de werkelijkheid.

Hoog en laag zijn discutabele begrippen. Dat waren ze natuurlijk altijd al door hun connotatie met goed en slecht, gemakkelijk en moeilijk, meer en minder waard en om die reden is het al winst dat de discussie erover is verstomd. Minder goed waarneembaar is hoe de 'kunst voor de elite' en de 'kunst voor het volk' door elkaar gaan lopen. Het grensgebied waar die absorptie gebeurt, is de vindplaats voor culturele transities. En waar beter dan in de fluïde stad aan de Maas zijn deze transities te zien.

Architectuur, de moeder van alle kunsten, biedt een eerste interessant aanknopingspunt. Het meest recente voorbeeld in Rotterdam is de Markthal van MVRDV. Op zich al een architectonisch statement, dat bovendien voorzien is van een zeer opmerkelijke plafondversiering. Nog niet zo lang geleden zou een dergelijke verfraaiing niet door de beugel van de kunstkritiek hebben gekund. Nu wordt zelfs de mateloze aanprijzing als "het is de moderne Sixtijnse kapel" onweersproken gelaten. Ik vind het versiering van een twijfelachtige kwaliteit: opdringerig, schreeuwerig en vooral veel te letterlijk. Maar misschien wel passend in een Rotterdamse markthal – nadat ik daar een paar maanden meerdere keren per week boodschappen heb gedaan, kan ik veilig zeggen dat het plafond de meest gefotografeerde plek van de stad is. Fascinerend Rotterdams is ook een ander ontwerp van MVRDV: het depotgebouw van Boijmans Van Beuningen in het museumpark, dat nog meer dan de markthal zich los lijkt te zingen van klassieke vormopvattingen. Het zijn de voorbeelden van een golf van 'barbaarse' gebouwen die over het land van de verantwoorde architectuur zal spoelen. In die zin is De Rotterdam van Rem Koolhaas architectuur van vandaag en maken Winy Maas, Jacob van Rijs en Nathalie de Vries de gebouwen van morgen.

De plafondschildering van de Markthal is tot stand gekomen door bemiddeling van Mothership, een kunstmakelaar en agentschap tussen opdrachtgever en kunstenaar voor meestal kunst in de openbare ruimte. Mothership is een initiatief van Jeroen Everaert, een van de twee oprichters van Showroom MAMA. Everaert kent de geschreven en ongeschreven regels van de kunstdiscipline maar besloot daar anders mee om te gaan. Kunst is voor iedereen en niet voor de selecte groep liefhebbers die er naar komt kijken, is zijn uitgangspunt. Hij wilde met Mothership een brug slaan tussen opdrachtgevers en kunstenaars. Het gevolg is een rijkgevulde portfolio van gerealiseerde opdrachten voor zowel overheid als bedrijfsleven. Jeroen Everaert creëerde een nieuwe beroepspraktijk om de stad te illustreren, soms zeer autonoom, soms de verlangens van de opdrachtgever wat nauwkeuriger volgend. Dat kan – in mijn ogen – wel eens niet goed uitpakken, zoals het plafond van de Markthal. Maar het kan ook leiden tot spectaculaire en tegelijk ontroerende projecten, zoals de dramatische verbeelding van de brandgrens. Hij kreeg voor zijn werk terecht de stedelijke Laurenspenning.

Als er één vindplaats is voor de transitie is dat uiteraard de Kunsthal. Een instituut voor 'respectabel populisme' zoals bouwheer en eerste directeur Wim van Krimpen zijn instelling noemde. Ooit bedoeld als 'overloop'-locatie voor de grote blockbusters van de Rotterdamse musea (en als die er niet zijn is de Kunsthal dicht, bedacht de gemeente) maar uitgegroeid tot museumzonder-collectie met ruim twintig tentoonstellingen en evenementen per jaar. Moeiteloos staat een kleine kwetsbare expositie van Morandi naast een BMW-autoshow, en The Factory Set van Ron van der Ende naast het 007 spektakel.

Katendrecht is een focusplek voor de overgang naar een nieuwe cultuur. Met name in Theater Walhalla en in de onlangs in gebruik genomen grotere zaal Kantine Walhalla is dat proces waarneembaar. Niet alleen de grote verscheidenheid van genres, maar juist ook de onverwachte combinaties in de programmering bieden zicht op hoe in de toekomst een podium zal zijn geprogrammeerd. Het theaterbeleid van de gemeente Rotterdam ging altijd uit van de zogenoemde gezichtenfilosofie: Schouwburg, Zuidplein, Luxor, Lantaren Venster hadden elk een eigen profiel. Je weet wat je op de verschillende podia voor type programmering kunt verwachten. In de Kantine Walhalla is dat anders.

Dat biedt Stefan de Walle en Helmert Woudenberg met zo op het oog geen eenvoudige solostukken naast de glittershow van Sven Radzke en een reeks 'kleine' cabaretvoorstellingen. Gewoon, heel eclectisch naast elkaar geprogrammeerd.

Beleid

De Barbaren verscheen toen ik nog bij de Raad voor Cultuur werkte, en ik werd er, zoals gezegd, stevig door geraakt. Ik citeerde voor mijn collega's: "Daarentegen zou een cultuurbeleid juist een enorme historische taak te wachten staan, als degenen die dat beleid bepalen tenminste zouden begrijpen dat niet de sluwe redding van het verleden, maar altijd de veredeling van het heden is wat er moet gebeuren om de intelligentie ook maar een beetje te beschermen tegen het gevaar van pure, gemakkelijke commercie".

Dát is de ziel die Baricco in zijn borst koestert: veranderingen in kunst en cultuur zijn onontkoombaar. Het is onze taak de waardevolle van de niet-waardevolle te onderscheiden en om dat te kunnen doen, moeten we leren te benoemen wat nu in het huidige tijdsgewricht waardevol is. Inderdaad, zeiden de collega's, maar vind je het goed dat we eerst even een paar honderd beleidsplannen en subsidieaanvragen gaan lezen? Zij zaten, net als ik, met het probleem de kunst en culturele producten te moeten beoordelen op basis van criteria die al meer dan vijftig jaar gelden.

Een mooi voorbeeld was te beluisteren op de discussieavond van 25 november 2014 in Arminius over de vraag of Rotterdam een nieuw middelgroot poppodium moet krijgen. Het ging, zoals wel vaker, over de vraag of popmuziek nu eindelijk eens wat gelijkwaardiger zou worden behandeld. Een bezoekster pleitte voor de pop als kunstvorm en vroeg om een zodanig subsidiebeleid dat een concert van Mother's Finest in het voormalige Waterfront geen vijfenveertig euro hoefde te kosten.[6] Wethouder Adriaan Visser bleek te weten wie Mother's Finest was – ik kan me wethouders kunstzaken herinneren die bleven steken bij de Beatles... – en hij vond dat zo'n concert zichzelf moest kunnen bedruipen: commercieel en geen subsidie. Maar desgevraagd vond de wethouder dat zoiets niet kon gelden voor het Rotterdams Philharmonisch Orkest, want anders zouden de kaartjes net zo duur zouden worden als voor Mother's Finest en zouden er veel minder mensen komen. Aldus een wethouder die oprecht alle vormen van cultuur een gelijke kans wil geven in de volgende beleidsnotaronde, maar die vast zit in het systeem dat de barbaren meer en meer links laten liggen en dat – als het voldoende verzwakt is – ze stormenderhand zullen overnemen.

De algemene, dominante factor in de uitgangspunten van het beleid was dat kunst de mens verheft en culturele activiteiten belangrijk zijn voor de kwaliteit en cohesie van de samenleving. Alle uitingen werden impliciet of expliciet daarop beoordeeld. Honderd jaar lang, zelfs de revolutionaire jaren '60 en '70 van de vorige eeuw hebben daarin nauwelijks verandering gebracht. Wat 'barbaars' was, bleef lange tijd grotendeels onder de radar van het officiële beleid maar langzaam maar zeker is de dominante, officiele kunst en cultuur niet zo dominant meer.

Ik zag op 8 mei 2002 de Januskop van de Nederlandse sociaal-culturele identiteit. Twee dagen eerder was Pim Fortuyn vermoord, de onwaarschijnlijke Lord Byron van de arbeidersklasse en in de hal van het stadhuis lagen de rouwregisters. De rij om die te kunnen tekenen stond voorbij het postkantoor. De Coolsingel was afgezet met hekken voorzien van zwart plastic. Grote mannen van Zuid, in Feyenoordshirts tekenden met tranen in hun ogen de registers om vervolgens de zwarte hekken over te klimmen naar het Stadhuisplein en onder het luid zingen van Hand in Hand Kameraden het eerste treetje bier naar binnen te werken... op naar de Uefa-finale in de Kuip tegen Borussia Dortmund. Er was iets veranderd in Nederland en ik begreep dat dat uiteindelijk ook consequenties zou hebben voor het cultuurbeleid.

Aan de randen van de cultuur zullen nog gebieden blijven die exclusief bepaalde groepen zullen aanspreken: de experimenten van avant-garde aan de ene rand en de Drie Andrés (Hazes, Rieu en Van Duin) aan de andere rand van het spectrum. Het tussengebied zal groeien, het gebied dus waar hoog en laag elkaar ontmoeten en waar Bourdieu, de socioloog van de distinctie, vertwijfeld om zich heen zou hebben gekeken. Dat is het groeiende domein van de groep die het helemaal niet meer nodig vindt om zich te onderscheiden door een verfijnde smaak of diepgaande culturele kennis. De VVD stimuleert dat door de kunst te beschouwen als een commodity, niet meer als een merit good en door de kunstenaars dwingend een ferme marktwerking op te leggen. Hoe paradoxaal en krankzinnig dat beleid is - subsidie voor wie het beste de markt bedient! – is stof voor een ander verhaal. • KW

• **DE VRIJPLAATS:**
Rotterdamse kunstenaars kunnen, op uitnodiging of op eigen initiatief, De Vrijplaats gebruiken om hun werk te tonen. Interesse? vrijplaats@puntkomma.org

Karin Trenkel (1966, Frankfurt) woont en werkt sinds 1989 in Rotterdam. In 1996 studeerde zij af aan de Jan van Eyck Academie in Maastricht. Ze maakt installaties waarin zij de scheidslijn tussen het twee - en driedimensionale verbeeldt, onderzoekt en tart.

Onderstaande foto maakt deel uit van haar kunstenaars boek “Schöne Aussichten”. Het boek wordt gepresenteerd tijdens haar solotentoonstelling in mei bij Galerie Hommes. Haar werk was onder andere te zien op de tentoonstelling “No Walls” in de Fenixloods.

1

• BEELD: YVES BRUNIER LANDSCAPE ARCHITECT (REM KOOLHAAS EN MICHEL JACQUES 1996)

BRON: OMA

Boijmans' Collectiegebouw: icoon of **iconoclasme?**

• **Tekst:** Arnold Westerhout • **Fotografie**: OMA & Kevin Cools

Rotterdammers zijn bijzonder begaan met ontwikkelingen in de stad. Dit bleek afgelopen jaar wel weer uit de brede discussies die gevoerd werden over een (nieuw) kunstwerk voor het Centraal Station en het geplande Collectiegebouw van Museum Boijmans Van Beuningen. Dit laatste debat werd november 2014 in Het Nieuwe Instituut uitgebreid met een geheel nieuw perspectief. Ontwerper Petra Blaisse legde uit dat het Museumpark niet zomaar een stadspark is. We moeten het beschouwen als een kunstwerk. Deze visie leek tot nu toe vreemd genoeg nergens als uitgangspunt te worden gekozen. Wat zou de reden hiervan kunnen zijn geweest? En wat moeten we met deze zienswijze?

Een nieuwe visie op het debat over het depot.

Puntkomma besteedde vorig jaar al uitgebreid aandacht aan de ontwikkeling van het Collectiegebouw in het Museumpark. Het plan in een paar woorden: Een museumdepot voor Museum Boijmans Van Beuningen met publieksfuncties zoals een dakterras, maar ook commercieel verhuurbare depotruimte. Het ontwerp is van het Rotterdamse architectenbureau MVRDV, dat de meeste mensen inmiddels kennen van de Markthal. Het zou vanaf 2017 moeten zijn geopend op een steenworp afstand van het museum. Het project zou voor ongeveer 35 miljoen euro gefinancierd worden door de gemeente Rotterdam en voor 15 miljoen euro door Stichting De Verre Bergen.

In Puntkomma 3 (april 2014) analyseerde Hugo Bongers het programma van eisen om tot de conclusie te komen dat het gebouw maar voor een klein deel een publieksfunctie zou gaan vervullen. Bovendien zouden de plannen van het museum kwetsbaar zijn omdat veel personeel nodig is om de depotruimten toegankelijk te maken voor het publiek; als een culturele instelling in financiële nood komt zal eerst bezuinigd worden op personeelskosten. Erik Beenker wees in hetzelfde nummer onder meer op de gebreken van het bestaande museumgebouw en stelde daarom bijvoorbeeld dat de aandacht van het Boijmans beter naar de tentoonstellingsfaciliteiten zou kunnen gaan.

Een sluitend verhaal?

De vraag of Museum Boijmans Van Beuningen hun (nu al) zo dierbare Collectiegebouw moet realiseren in het Museumpark of niet blijft Rotterdam bezighouden. Dit vooral met het oog op de procedures de komende maanden waarin de gemeente een definitieve keuze moet maken 'voor of tegen' het gebouw. Maar de discussie moddert nu al een tijdje voort op vele niveaus. Iedereen heeft er een mening over: buurtbewoners, instellingen in en om het museumpark, politieke partijen en belangenverenigingen. Uiteenlopende aspecten van de kwestie zijn aan de orde gesteld. Van de vraag of architectenbureau MVRDV de prijsvraag überhaupt had moeten winnen tot de vraag of de stad nog meer 'groen' moet opofferen aan verdichting. (Vreemd genoeg lijkt ook Nederlands grootste ziekenhuis, het op dit moment breed uitdijende Erasmus MC, mede bezorgd over de nieuwe bouwplannen in het voormalige Land van Hoboken waartoe het Museumpark behoort). Andere vragen: Voor wie is dat Depot nu eigenlijk? Is het een egotrip van de museumdirecteur? Dramt een particulier fonds de stad een zogenaamd publieksgebouw de strot door dat stiekem een deftige opbergplaats wordt voor de eigen kunstcollectie?

Voor- en tegenstanders startten online petities (met 810 stemmen tegen versus 2400 voor op het moment van schrijven). Tegenstanders, de zogeheten 'Vrienden van het Museumpark' stellen: "Het Collectiegebouw heeft zowel ruimtelijk als programmatisch een ontoelaatbare impact op het Museumpark." En het Boijmans laat geregeld een (wie verzint het) bakfiets door te stad gaan met daarop een glimmende maquette van het Collectiegebouw. Vergezellende slogan: "NIEUW Depot → een nieuw icoon voor ROTTERDAM." Ja, natuurlijk moet het vooral een nieuw icoon worden.

Het is een welbekend verhaal: Rotterdam moet op de kaart worden gezet met een opvallend ding. Kenmerkend is dat geworden voor stedelijke ontwikkeling kan je wel zeggen. Het is ook de retoriek die Boijmans-directeur Sjarel Ex in de mond neemt tijdens elke gelegenheid die hij krijgt om het plan te verdedigen. Hij doet dat behendig mag je wel zeggen. En je kan er weinig tegenin brengen. De argumentatie is aansprekend en volkomen onderbouwd gezien het succes van Rotterdams 'nieuwe iconen' (zoals Markthal, Centraal Station, Lantaren Venster en Erasmusbrug). Een nieuwe attractie voor pretpark Rotterdam. Het lijkt een sluitend verhaal. Goed voor het toerisme en daarmee voor de werkgelegenheid. Iets om de aandacht te trekken. De naam van de stad zal blijven prijken op vele eindejaarlijstjes. Maar is het wel zo simpel? Missen we hier niet iets?

> "Het grootste deel van het Museumpark is helemaal geen gewoon stadspark. Het is ontworpen als een kunstwerk."

Een nieuw perspectief

De lezingenavond die op woensdag 5 november door Het Nieuwe Instituut (het voormalige NAi, dat dus mogelijk het Collectiegebouw tegenover zich krijgt) werd georganiseerd wierp een geheel nieuw licht op het vraagstuk. Het perspectief dat één van de sprekers aan de discussie wist toe te voegen werd daarom met veel belangstelling door een muisstille zaal ontvangen. Aan het woord was de wereldvermaarde Petra Blaisse van ontwerpstudio *Inside Outside*. Blaisse is één van Nederlands belangrijkste ontwerpers, die vooral bekendheid geniet door haar textielwerk en landschapsontwerpen. Ze heeft die avond misschien de belangrijkste kwestie aan de orde gesteld. Eén waarvan inmiddels toegegeven moet worden dat het ronduit eigenaardig was dat die tot dan toe werd genegeerd. Het is een benadering die de promotiefolder van het Boijmans met alle voors van de realisatie van het Collectiegebouw pijnlijk incompleet maakt, omdat een museum zich er onmogelijk van kan distantiëren. Wat dan? Kort samengevat: het grootste deel van het Museumpark is helemaal geen gewoon stadspark. Het is ontworpen als een kunstwerk. Het is zelfs één van de weinige overgebleven werken van de in 1991 op achtentwintigjarige leeftijd overleden Franse landschapskunstenaar Yves Brunier. Blaisse was vanaf 1990 namens OMA (het architectenbureau dat het project officieel uitvoerde) zeer nauw betrokken bij de ontwikkeling en aanleg van Bruniers Museumpark. Hoewel ze meestal wordt gezien als één van de ontwerpers van het park relativeert ze haar betrokkenheid tot die van een soort vertaler tussen het OMA-kantoor en de Franse ontwerper. En sinds Blaisse lucht kreeg van de laatste bouwplannen van het Boijmans is ze ook pleitbezorger geworden van het werk; zo legt ze zelf uit bij aanvang van haar lezing. 'Al is het maar omdat Yves Brunier zijn werk zelf niet meer kan verdedigen.'

En Blaisse vertelt met veel bewondering over zijn werk. We moeten het gebied tussen de Kunsthal en Het Nieuwe Instituut zien als een ensemble van vier kleinere werken. Deze zijn als afzonderlijke kamers van het grotere landschapswerk ingericht waar je in verschillende richtingen doorheen kunt lopen. Vrij letterlijk 'doorheen', omdat het werk aanvankelijk als verbindingsgebied, met duidelijk parcours, tussen de OMA-ontwerpen Kunsthal en NAi was ontworpen. Aan de zuidzijde, de kant van de Westzeedijk, start de route op de hellingbaan die de dijk met het park verbindt; een route die dwars door de Kunsthal loopt. Deze zou aan de andere zijde van het gebied uitkomen in het architectuurinstituut dat uiteindelijk niet naar ontwerp van OMA (Rem Koolhaas), maar van Jo Coenen gerealiseerd werd (oplevering 1993). Het parcours komt mede daarom nu wat ongelukkig uit tussen de Jongkindstraat en de entree van Het Nieuwe Instituut.

Maar terug naar het tussengelegen kunstwerk. Blaisse legt uit dat de ervaring van de opeenvolging van de delen een belangrijk aspect van het concept is. Het deel voor Het Nieuwe Instituut is ontworpen als een surrealistische boomgaard met witte boomstammen en witte kiezels, afgesloten door een spiegelwand. De appelbomen die aanvankelijk geplant waren hebben het niet gered en zwarte kiezels hebben zich vermengd met witte. Veel meer nog dan in de huidige toestand vormde dit deel daarom een groot contrast met het zwarte, verhoogde evenementenplein waar de Parade en de Openluchtbioscoop eens per jaar neerstrijken. Op zijn beurt contrasteerde dit kale plein (waaronder later 'parkeergarage blunderput' werd gerealiseerd) weer met de kleurige romantische tuin nabij de loopbrug, waaronder ooit blauwglazen blokken als stukken poolijs lagen. Dit deel van het Museumpark is als een abstract schilderij samengesteld. Wanneer alle bloemen en planten in bloei staan ontvouwen zich ware kleurenexplosies, zoals vanaf de luchtbrug nabij de Kunsthal met name in de lente en zomer te zien is. Na oplevering van het Museumpark in 1994 werd de kamer 's avonds nog in vele kleuren aangelicht. Maar de verlichting is verdwenen. Vooral in de winter doet het gedeelte daarom wat troosteloos aan.

Het is misschien niet meer wat het kort na oplevering was, stelt Blaisse, maar Bruniers landschapsensemble is nog altijd van zeldzame kwaliteit. Dit blijkt vooral uit de zorgvuldigheid waarmee de ontwerper de afzonderlijke onderdelen op elkaar aan heeft laten sluiten en de gedetailleerde beplanting. Door de bijzondere inrichting van het gebied, inclusief de interventies als de geschilderde boomstammen en de kleurenvelden, overstijgt het de kwaliteit van een conventioneel stadspark, al dan niet ontworpen door een landschapsarchitect. Nee, we moeten hier spreken van een kunstwerk in de gedaante van een stadspark.

Blaisse waarschuwt: als één van de onderdelen verdwijnt wordt het gehele kunstwerk verminkt omdat het in nauwe samenhang met elkaar ontworpen is. Natuurlijk is het van belang daarbij te begrijpen dat het Museumpark grotendeels uit levende elementen bestaat. Daarom heeft het niet alleen tijd nodig (en nodig gehad) om tot wasdom en bloei te komen, maar behoeft het vooral veel onderhoud.

De directeur van het Boijmans laat zich niet van de wijs brengen. Tijdens de borrel na de lezing in de foyer van Het Nieuwe Instituut vertelt Ex in kleine kring enthousiast over de plannen. Het gebouw zal het Museumpark verbeteren. We moeten eigenlijk afstand nemen van het Museumpark zoals het nu is; een slecht onderhouden bedoeling. Het is weinig meer van wat het ooit was. Het zal nooit meer iets worden, vooral niet met die 'grindbak' tegenover HNI. Ware het niet dat het museum het Museumpark wil redden door een volgens hem briljant decorstuk toe te voegen en wel bovenop de eerste, witte kamer van Bruniers ontwerp. Ofwel de ruimte direct naast het museum.

Het Boijmans lijkt - bijzonder genoeg - met een zekere vanzelfsprekendheid die plaats claimen. Maar wie zegt eigenlijk dat het Museumpark is wat het is door het Boijmans, een park dat ondergeschikt is aan het museumgebouw? Waarom is het Museumpark niet wat het is omdat het publieke kunstwerken herbergt zoals Screw Arch van Claes Oldenburg (1982) en een ander veel groter werk van de hand van de jong overleden en eens beloftevolle ontwerper Brunier?

Is het niet de eerste taak van een museum om het bestaan van kunstwerken veilig te stellen, om het te beschermen tegen inbreuken door derden, om het zo nodig te restaureren als het vervallen is? Wat is eigenlijk de ethische grondhouding waarmee Museum Boijmans Van Beuningen het kunstwerk van Brunier benadert? Je mag toch verwachten dat het museum als hoeder van de kunst voor het behoud van kunstwerken staat? Waarom dan niet Bruniers Museumpark? Het is net zo goed een publiek kunstwerk, ook al is het wat vervallen. Een vooraanstaand kunsthistoricus als Ex hoort verder te kijken en vooral het potentieel van zo'n werk in te zien. In dit geval van een unieke buur. Het laatste werk van een ooit wereldberoemde en veelbelovende ontwerper.

Paragone

Hoe is dit toch opmerkelijke standpunt van het Boijmans te verklaren? Kan het iets anders zijn dan ordinaire expansiedrift? Jawel, er zijn wel andere verklaringen te geven. Je zou kunnen stellen dat in Rotterdam als vanzelfsprekend een buitengewone voorliefde voor architectuur heerst. Een gemeenplaats is het geworden. De bekendste verklaringen: De oorlog, de wederopbouw.

En er blijft in de stad met veel ambitie ontwikkeld worden en wel door uiteenlopende opdrachtgevers. Niet alleen grote projectontwikkelaars, maar ook opvallend vaak de gemeente zelf en, bijzonder genoeg, vaak vanuit maatschappelijk initiatief. Het lijkt in Rotterdam relatief gemakkelijk de handen op elkaar te krijgen wanneer iets gebouwd moet worden. Het bekendste recente voorbeeld is wel de succesvolle *crowdfunding* en het winnen van de verkiezing Stadsinitiatief 2012 door de Luchtsingel van ZUS.

Ook al is de Gemeente Rotterdam de officiële opdrachtgever van het depot, het Boijmans is een bijzondere (mede) initiatiefnemer van de ontwikkeling van het Collectiegebouw. Sterker nog: niet de gemeente maar het museum treedt als campagneleider op. Alsof een parlementsverkiezing gewonnen moet worden laat het folders uitdelen. Medewerkers met een glimmende Collectiegebouw-muts fietsen van tijd tot tijd de stad door om iedereen de blijde boodschap te verkondigen. Waar heeft een culturele instelling, laat staan een museum, ooit eerder zulke acties ondernomen? De kranten stonden er ook onmiddellijk vol van. Iedereen vindt er iets van, en als je kijkt naar de adhesiebetuigingen kan je concluderen dat een overgrote meerderheid het Collectiegebouw graag gerealiseerd ziet worden.

In zekere zin herinnert het standpunt van 'de Rotterdammer' en het Boijmans aan de eeuwenoude strijd der kunsten: de zogeheten *paragone* die tijdens de Renaissance zijn hoogtepunt beleefde. Welke kunstvorm is de hoogste, of de belangrijkste? Welke verdient het erepodium? De beeldhouwkunst, de schilderkunst of de architectuur? Zonder twijfel: in Rotterdam geldt de bouwkunst als de hoogste kunstvorm. En Rotterdams grootste culturele instelling, het Museum Boijmans Van Beuningen, hijst in het bijzonder de architectuur van MVRDV op het schild. Ook al gaat dat ten koste van een bestaand kunstwerk.

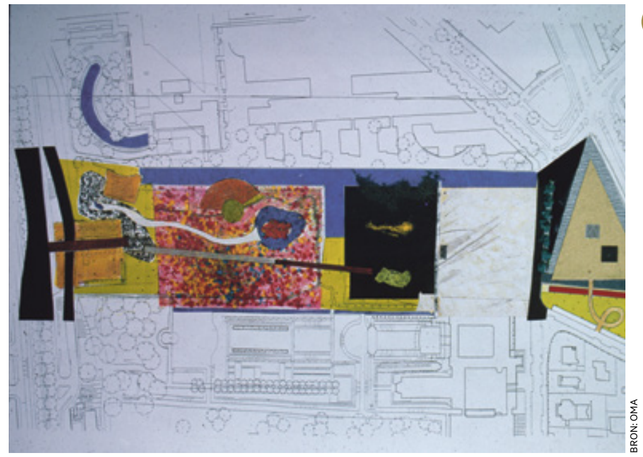
De kwestie van het Collectiegebouw en de wijze waarop het benaderd wordt doet aan nog een andere zaak denken: het voorstel van een beeld voor het plein voor het Centraal Station. Heftige reacties volgden op de presentatie van Olafur Eliassons *Kissing Earth* afgelopen november. Eerder dat jaar had Rotterdam opgelucht adem gehaald nadat besloten was 'Zadkine' op Plein 1940 te laten staan. Maar die gemoedsrust werd opnieuw verstoord. Lees de beruchte reactievelden op *Rijnmond.nl* en *Vers Beton* er maar op na: 'De Rotterdammer' is bang dat de wereldbollen de zichtlijn op het Centraal Station zullen belemmeren. De open ruimte voor de stationshal zou gekoesterd moeten worden. 'Hebben we daar eindelijk een mooi plein gekregen, wordt het verpest door een stelletje kunstwerken,' was zo ongeveer de teneur. De commissie (waarin overigens één van de architecten van het nieuwe station zitting had) die het plan na lang beraad presenteerde, verdedigde de komst van het kunstwerk desalniettemin met overtuiging. En de selectiecommissie verwachtte ook zeker discussie over het kunstwerk, de kritische en geëngageerde

1 • **Op de linkerpagina een** impressie van het oorspronkelijk ontwerp van Bruniers witte kamer voor het Museumpark. Dit is het gedeelte waar het Collectiegebouw gepland is. Aanvankelijk waren appelbomen geplant waarvan de stammen witgeverfd waren. Deze bomen hebben het niet gered. De bomen die nu in dit deel staan zijn, anders dan in Bruniers ontwerp, onbeschilderd.

2 • Onderaan deze pagina is een geabstraheerde versie van OMA's ontwerp voor het Nederlands Architectuurinstituut te zien, waar de route door de vier kamers van het Museumpark (enerzijds) begint. Geheel aan de linkerzijde is een geabstraheerde Kunsthal (gerealiseerd in 1992) te zien, te midden waarvan de route eindigt ofwel begint.

Van rechts naar links: De witte kamer met de voorheen witte boomstammen; dan de zwarte kamer waarop nu OMA's ontwerp voor de Europese vlag gerealiseerd is; de derde kamer is, zoals van bovenaf goed te zien is, als een abstract schilderij ontworpen; de vierde en laatste kamer is min of meer om de Kunsthal heen gevouwen.

Bruniers ontwerp voor het Museumpark, dat officieel door architectenbureau OMA werd gecoördineerd, maakt grofweg de helft uit van het gehele Museumpark en is zo'n 100 bij 400 meter groot. Direct achter het Boijmans Van Beuningen werden langer geleden onder meer een rozentuin en grachtje gerealiseerd.



2

BRON: OMA

• ONTWERP MUSEUMPARK 1990 (OPLEVERING 1994. ONTWERP: YVES BRUNIER, OMA)

Rotterdamse bevolking kennende. Maar de discussie ging niet zo zeer over het kunstwerk als zodanig. De discussie ging in feite over de vraag of er überhaupt wel of geen kunstwerk op deze plaats zou moeten komen. Dat 'mooie nieuwe plein' moest vooral open en leeg blijven.

Deze kritiek is in feite een verwerping van elke ruimtelijke ingreep in de vorm van beeldende kunst op deze plaats. Een beeld kan immers niet anders dan de ruimtelijke werking veranderen. Al is het maar omdat beeldende kunst ruimte inneemt. Hierdoor verandert het als vanzelf de betekenis of de identiteit van plaatsen. Daartoe is het op aard zou je kunnen zeggen. Dit zou voor een groot beeld evenzeer opgaan als voor een kleiner beeld.

Als je de kritiek op Eliassons kunstwerk leest lijkt het alsof de architectuur van het stationsgebouw beschermd moet worden tegen kunst in de openbare ruimte. Dit omdat het plein onmiskenbaar onderdeel uitmaakt van de architectuur van het station. Het plein hoort immers bij het architectuurconcept van het Centraal Station dat in feite een opeenvolging van pleinen is, te weten: Kruisplein, Stationsplein, stationshal, passage en de hal waar treinen aankomen en vertrekken. Hoewel natuurlijk niet iedereen tegen de komst van dit (of überhaupt een) beeld op het stationsplein is, is de felle kritiek van de vele tegenstanders toch een voorbeeld van de Rotterdamse *paragone* tussen de bouwkunst en de beeldende kunst.

Op vergelijkbare wijze vindt die strijd tussen architectuur en beeldende kunst plaats in het Museumpark doordat men daar zelfs wil bouwen bovenop een kunstwerk. Sterker nog: de plek wordt niet eens erkend als een kunstwerk door de partijen die betrokken zijn, met het Boijmans als meest saillante voorbeeld. De indruk die van de bestaande ruimte gegeven wordt is die van een betekenisloze grindbak die niets meer voorstelt dan een excuusgrasveldje; één van de vele restruimtes ergens in de stad waar mensen hun honden achteloos uit kunnen laten.

Grasveld

De meeste mensen die het debat volgen zullen zich afgevraagd hebben waarom het Collectiegebouw niet gewoon op een andere plaats, enigszins in de buurt van het museum, gebouwd kan worden. Dit helemaal omdat de eerder voorgestelde ondergrondse verbinding tussen depot en museum van de baan is. Die bleek simpelweg te duur. Dit betekent overigens dat de kunstwerken nog altijd per vrachtwagen vervoerd moeten worden van depot naar museum, ook al is de route straks wellicht veel korter.

Blaisse zelf wees in haar presentatie nog op de ruimte tussen Kunsthal en de Grieks-Orthodoxe kerk aan de Westzeedijk. Hier zijn wat parkeerplaatsen en een open grasveld dat geen onderdeel uitmaakt van een bijzonder landschapsontwerp. Desalniettemin wijst Ex de locatie af omdat die te weinig in het oog zou springen. Het gebouw moet perse zichtbaar geplaatst worden op de cultuuras Maritiem Museum →Witte de Withstraat→Museumparkstraat.

Wat dan te denken van schuin tegenover het bestaande museumgebouw; grofweg tussen Het Nieuwe Instituut en het Chabotmuseum? Coenen ontwierp het Nederlands Architectuurinstituut weliswaar als een ensemble van bouwkunst, stedebouw en landschapsarchitectuur, maar niemand zal het opnemen voor dat verloren stukje gras aan de Jongkindstraat. Als het Collectiegebouw hier slim ingepast zou worden hoeft het niemand in de weg te zitten. Landschapsarchitecte Kathryn Gustafson werd december 2014 bovendien door de gemeente aangesteld om een geheel nieuwe visie te ontwikkelen op het Museumpark en omgeving. In het bijzonder zal daarbij gekeken worden naar het 'vergroenen' van de Jongkindstraat waarlangs het laatstgenoemde grasveldje zich bevindt. Transformeer de straat en die door de Museumparkgarage overbodig geworden parkeerplaatsen tot nieuw groen. En zorg er gelijk voor dat de bestemming verandert zodat daar gebouwd kan worden in plaats van bovenop Bruniers kunstwerk.

Nog los van de vraag of het stadsdeel waar het Museumpark onderdeel van uitmaakt een essentieel onderdeel van de groenstructuur zou verliezen of niet. Nog los van de vraag of het Collectiegebouw een mooi ding is of niet; of het bij zal dragen aan 'Rotterdam museumstad' of 'Rotterdam architectuurstad,' het Boijmans moet zich afvragen of het wil bouwen op het werk van kunstenaar Yves Brunier. Terwijl het Museumpark een beschermheer nodig heeft die kan helpen dat kunstwerk in oude luister te herstellen, stelt het museum voor het werk stuk te maken. Welk museum wil zoiets op z'n geweten hebben? Let wel: De ontwikkeling van het Collectiegebouw is geen potentieel icoon, maar een potentieel iconoclasme. • AW

BRON: OMA

• DEZE FOTO IS KORT NA OPLEVERING VAN HET MUSEUMPARK GEMAAKT VANAF DE BRUG DIE EEN ONDERDEEL VORMT VAN DE ROUTE DIE DOOR HET GEBIED LOOPT. EEN AANTAL VAN BRUNIERS KLEURRIJKE BLOEMENVELDEN IS TE ZIEN. VANAF DE KUNSTHAL IS DIT DE TWEEDE KAMER DIE JE PASSEERT. DIT DEEL WORDT OOK WEL DE 'ROMANTISCHE TUIN' GENOEMD.

FOTOGRAAF: KEVIN COOLS

• OP DEZE FOTO IS DE BAKFIETS TE ZIEN DIE HET BOIJMANS GEREGELD DOOR DE STAD LAAT FIETSEN OM HET COLLECTIEGEBOUW TE PROMOTEN. ALS DE ZOGENOEMDE 'COLLECTIEMOBIEL' NIET RONDGEREDEN WORDT STAAT HIJ IN DE ENTREERUIMTE VAN HET MUSEUM.

Column

Rotterdam NEXT

Begin december had NRC Handelsblad –misschien wel de meest zelfgenoegzame krant van Nederland– een bijlage over Leedvermaak. Dezelfde week kwam Het Parool met een artikel dat helemaal bij dat thema paste. Jammer dat de NRC het niet had, maar ook wel weer begrijpelijk want het ging over hen. Tot in detail berichtte Het Parool over de strop van het NRC-concern met het grand café-restaurant op de begane grond van hun in 2013 in gebruik genomen redactionele vlaggenschip Rokin 65 in Amsterdam. Alleen al over 2013 bedroeg het verlies zo'n 1.2 miljoen euro. Chef-koks pakten hun biezen, managers wisselden elkaar af maar alles zonder resultaat. Er is nu zelfs geen exploitant meer te vinden die er nog brood in ziet. Sinds de zomer is het NRC grand café 's avonds gesloten. Alleen overdag wordt nog bleekjes een lunch geserveerd. Ha, wat een smadelijk gezichtsverlies voor die kakkers van NRC Handelsblad en wat een heerlijk leedvermaak voor ons Rotterdammers.

• **Tekst:** Erik Beenker
• **Illustratie:** Thom Bronneberg

"Sinds de zomer is het NRC grand café 's avonds gesloten. Alleen overdag wordt nog bleekjes een lunch geserveerd.

Ha, wat een smadelijk gezichtsverlies voor die kakkers van NRC Handelsblad en wat een heerlijk leedvermaak voor ons Rotterdammers."

Alle gedrukte media kampen de laatste jaren met sterk vergrijsde en structureel teruglopende abonneebestanden, behalve Puntkomma want dat heeft geen abonnees. De vele overlijdensannonces in de NRC, straks staan we er zelf bij, maken een van de oorzaken van die terugloop duidelijk, maar de digitale revolutie is natuurlijk de hoofdoorzaak. Ouderen sterven en jongeren lezen geen kranten meer, veel te omslachtig. In zo'n cultuuromslag met slechte vooruitzichten is het natuurlijk zuur dat de krant daar bovenop nog een extra financiële opdoffer moet incasseren. Maar enig leedvermaak –dikke bult eigen schuld– is wel op z'n plaats. Zo krijgen we wat genoegdoening voor het feit dat NRC Handelsblad in 2012 zo hoogmoedig uit Rotterdam vertrok. Daar was de krant tenslotte al sinds 1970 gevestigd na de fusie van de Nieuwe Rotterdamse Courant met het Algemeen Handelsblad uit Amsterdam. En hoewel de krant er onmiskenbaar tot bloei kwam paste Rotterdam niet meer bij de nieuwe ambities. Hans Nijenhuis, tot begin 2012 uitgever-directeur van NRC Media en tegenwoordig chef NRC Next, en Peter Vandermeersch, hoofdredacteur van NRC Handelsblad, hadden hun zinnen gezet op een toplocatie in het centrum van een grote stad, een locatie die representatief zou moeten zijn voor de status van de krant. Het bedrijventerrein in de Rotterdamse buitenwijk Prins Alexander waar de krant zich in de jaren '80 vestigde voldeed daar overduidelijk niet meer aan. Ze hadden natuurlijk kunnen terugverhuizen naar het centrum van Rotterdam. Daar aan de Blaak waren ze tenslotte ooit begonnen, maar nee het werd Amsterdam. Waarom? Lees het hoofdredactioneel commentaar bij het vertrek uit Rotterdam in 2012:

'Tweeënveertig jaar nadat de redactie van het Handelsblad naar Rotterdam verhuisde, keren we dit weekeinde terug naar de hoofdstad van het land. En zoals we in Rotterdam geen Rotterdamse krant wilden zijn, willen we in Amsterdam geen Amsterdamse krant worden. Op het Rokin 65 verrees de jongste maanden een transparant en inspirerend NRC gebouw. Waar de redactie en uitgeverij samen elke dag de landelijke en, jawel, internationale kwaliteitsjournalistiek van de 21 ste eeuw willen heruitvinden.'

Hoor het koper, paukenslagen, nog meer slagwerk!

En tot besluit, overmand door emotie: 'Met de verhuizing naar ons nieuwe gebouw brengen we de kranten en de sites daar waar de journalistiek waar wij voor staan thuis hoort: midden in de stad, in het hart van het maatschappelijke debat en in voortdurende dialoog met de mensen voor wie we het allemaal doen: u, de lezer.'

Zo werd in 2013 in hartje Amsterdam het nieuwe onderkomen in gebruik genomen – niet nieuw verrezen zoals Vandermeersch schrijft maar in de chique verbouwde voormalige Optiebeurs aan het Rokin. Speerpunt in de bedrijfsvoering zowel ideologisch als zakelijk was een eigen grand café-restaurant met debatcentrum. Zeven dagen per week, van acht uur 's ochtend tot middernacht, zou het geopend zijn. Amsterdamse horecarelaties van Nijenhuis hadden geadviseerd bij het opzetten ervan. Succes verzekerd. Goede locatie, hartje Amsterdam, kon niet misgaan. Kapitaalkrachtige intellectuele lezers uit Amsterdam, uit heel het land en jawel, uit heel de Benelux zouden toesnellen om deel te hebben aan het maatschappelijke debat, de voortdurende dialoog en om getuige zijn van het wonder van de 21ste eeuw: het heruitvinden van de internationale kwaliteitsjournalistiek. Het zou er gaan bruisen, gaan knetteren ja, hier in hartje Amsterdam zou het gebeuren.

Twee jaar later is de werkelijkheid helaas –en o, wat vinden wij dat erg voor ze– minder groots en meeslepend. NRC Next is van succesformule, een krant voor jonge lezers, een zorgenkind geworden. Van 75.000 abonnees in 2011 zijn er krap 40.000 overgebleven. Ook de oplage van de NRC daalt gestaag, het afgelopen jaar met 6% (- 17.000 abonnees). En in plaats van vet winstgevend is het café-restaurant een vette verliespost. Geen wonder dat de investeerders van Egeria, eigenaar van NRC Media, het voor gezien hielden en kortgeleden de hele boel verkochten aan het Belgische Mediahuis. De hele boel? Nee, in een overname van het NRC café-restaurant hadden ook de Belgen geen zin.

En hoe zit het met de internationale kwaliteitsjournalistiek van de 21ste eeuw die aan het Rokin heruitgevonden zou worden? Ook daar is het treurig mee gesteld. Terwijl de Volkskrant met journalistieke vernieuwing internationaal erkenning kreeg en in 2014 gekroond wordt tot 'European Newspaper of the Year', tappen ze bij de NRC uit een ander vaatje. 'Zoals we in Rotterdam geen Rotterdamse krant wilden zijn, willen we in Amsterdam geen Amsterdamse krant maken' schreef Vandermeersch maar zie, in 2014 gaat de NRC één keer per week twee extra bijlagen maken: één voor Amsterdam met Amsterdams nieuws en één voor Rotterdamse abonnees met Rotterdams nieuws. In plaats van internationale kwaliteitsjournalistiek wordt de lokale journalistiek heruitgevonden, van kwaliteit is daarbij helaas nog geen sprake.

De koerswijziging wijst op paniek in de tent. Het is bijna te treurig voor leedvermaak want een teloorgang van de NRC kan niemand, vriend noch vijand, zich wensen. Wat blijft is verbijstering over de ruimte die Nijenhuis en Vandermeersch destijds kregen, ook financieel. Dat dit kon in een krimpende markt. In hun hoogmoed hebben ze kennelijk geen goede analyse van de markt gemaakt of dat onnodig gevonden. Abonnees op de NRC kwamen bijvoorbeeld wel in het café-restaurant –de gemiddelde leeftijd van de bezoekers was nogal hoog, constateerde de bediening– maar in veel kleinere getale. En mogelijk waren ze wel kapitaalkrachtig maar geen *big spenders* zoals gedacht (anders waren ze natuurlijk niet zo rijk). En nog een tegenvaller, de abonnees op NRC Next, gelokt met een gratis Ipad bij het afsluiten van een abonnement, blijken achteraf meer in de Ipad geïnteresseerd geweest te zijn dan in de krant . Nu het op verlenging van het abonnement aankomt haken ze massaal af. Goh, wie had dat nou kunnen denken. Ook vinden ze grand café NRC maar niks. Wat een misrekeningen allemaal. De investering in de transformatie van de Amsterdamse Optiebeurs tot chique krantenpaleis en grand cafe lijkt op een gigantische kapitaalvernietiging uit te draaien. Gender wonder dat Egeria van NRC Media af wilde. Wat bezielde ze die risico's te nemen?

Een curieus filmpje uit 2010 van 'Idee aan Zee producties' geeft antwoord. Dat filmpje –volgens mediaman Alexander Klöpping, (het filmpje staat op zijn site), is er veel te weinig om gelachen– maakt duidelijk wat Nijenhuis en Vandermeersch bezielde. Ze hadden

een droom! Transparant zijn, continue dialoog met de lezer, eigen ontmoetingsplek en zo'n locatie hebben ze nu gevonden!! Over elkaar heen buitelend van enthousiasme maken ze een rondgang door het gebouw. Ze prijzen de centrale ligging, het uitzicht, de schitterende architectuur (wow, wat een gebouw), laten zien waar het debatcentrum komt, vertellen over dagelijks debatten die er plaats zullen vinden en waar intellectuelen, van hun werk op weg naar huis, nog snel even komen aanschuiven. Ze hebben ook een droom over het eigen grand café, zien twee jonge vrouwen die iets komen drinken en dan echte NRC redacteuren zien werken, redacteuren die ze kunnen aanraken, waar ze mee kunnen praten. Zo zien ze talloze mogelijkheden die elkaar ook nog eens versterken. 'Zo wordt één en één drie' orakelt Vandermeersch. Ongelooflijk dat investeerders daar ooit in hebben geloofd.

Maar uiteindelijk en dat is knap van ze hebben ze het wel weten de realiseren. Op één puntje na. De locatie die ze in dit filmpje euforisch aanprijzen is niet de Optiebeurs in Amsterdam, maar de Centrale Bibliotheek in het hagelwitte Stadhuiscomplex van architect Richard Meier in Den Haag. De NRC zou in dat gebouw intrekken en complete etages in gebruik krijgen. Den Haag! Vandermeersch heeft een zwaarwegend argument voor die keus. Daar zetelt de regering en die macht willen ze op de huid zitten. Maar alles wordt met opportunistisch gemak opzij geschoven als Amsterdam met het gebouw van de Optiebeurs op de proppen komt. Vergeten is Den Haag en definitief voorbij Rotterdam.

Had Rotterdam meer moeite moeten doen om de NRC voor de stad te behouden? Absoluut. De krant in het centrum was een goede toevoeging geweest aan de levendigheid van de stad en een versterking van het intellectuele klimaat. Het was er beter op z'n plaats geweest dan in Amsterdam, dat alles al heeft en waar alles al is. En in Rotterdam was het NRC grand café misschien wel een succes geworden want het NRCafé in de Witte de Withstraat loopt wel goed. Helaas kozen ze niet voor het avontuur Rotterdam –ook De Haag was trouwens een avontuur geweest– maar voor het gespreide bedje in het vertrouwde Amsterdam. Wat een behoudzucht van een krant die zo goed in vernieuwen was. Maar ja, wat wil je ook met een hoofdredacteur die niet uit is op nieuw, maar iets wil heruitvinden en wat moet je met een uitgever die destijds dacht dat alles wat je in Amsterdam begint in goud verandert. Goed voor de journalistiek dat ze er hun neus lelijk gestoten hebben.

Dat de keus niet op Rotterdam viel stond eigenlijk bij voorbaat al vast. Rotterdam is nooit geliefd geweest en ook nooit geworden bij een groot deel van de redactie van NRC Handelsblad. Na de fusie in 1970 bleven voormalige redacteuren van het Algemeen Handelsblad in Amsterdam wonen en tussen Amsterdam en Rotterdam forenzen. De afkeer werd nog groter toen de krant in de jaren '80 verhuisde naar de Alexanderpolder. Kunstredactie en redactie van het Cultureel Supplement, paradepaardje van de krant, waren toen al terug op het Amsterdamse honk en hielden kantoor in de Grote Club naast het Paleis op de Dam. Een groter contrast met Rotterdam Alexander is nauwelijks denkbaar. Met die tweedeling is toen al de basis gelegd voor het definitieve vertrek van NRC Handelsblad uit Rotterdam in 2012. Hoofdredactie en uitgever hebben in 2010 nog gekeken naar geschikte locaties in het centrum van Rotterdam, maar gelukkig vonden ze niks geschikt. Stel je voor, Rotterdam.

NRC Handelsblad is al heel lang op Amsterdam georiënteerd. Veel van hun journalistieke toptalent kan buiten de Amsterdamse biotoop waarschijnlijk niet eens overleven, een ernstige vorm van metropoolprovincialisme. Wat ook meespeelt is dat NRC Handelsblad misschien wel de grootste inteeltkrant van Nederland is. Hele journalistieke dynastieën hebben zich er gevormd. Geen krant met zoveel zonen en dochters van en misschien ook wel neven en nichten, opa's en oma's, ooms en tantes. Een complete vanclub. En bijna allemaal hebben ze Amsterdamse roots.

Dankzij een geslepen strategie van citymarketing, werd Rotterdam op internationale toeristische lijstjes als *hot* en *must see* aangeprezen. Heel mooi, maar wat zegt het? Misschien niet zoveel. Die mensen achter de lijstjes willen ook wel eens wat nieuws aanprijzen. En het is waar, voor een kortstondig verblijf heeft de stad onderhand wel wat te bieden, maar dat is wat anders dan er daadwerkelijk te willen wonen. Daar heeft Rotterdam nog steeds een probleem.

Het vertrek van de NRC is er een voorbeeld van. Hoe is het mogelijk dat in de 42 jaar dat NRC Handelsblad in Rotterdam gevestigd was, de redactie niet aan Rotterdam gehecht raakte en er nauwelijks redacteuren zijn die Amsterdam opgaven om Rotterdam te gaan wonen? Het is een probleem dat vooral speelt in de culturele sector. Niet voor niets verhuisde de kunstredactie van de NRC zodra het kon weer naar Amsterdam. En zij niet alleen. Veel mensen die werkzaam zijn in de culturele sector in Rotterdam doen dat ook. Met de snelle NS-verbinding tussen Amsterdam en Rotterdam wordt het steeds makkelijker. En trouwens niet alleen Amsterdam, ook andere steden zijn in trek. Ja, er zijn uitzonderingen.

> "Ook hier zijn bakfietsmoeders , leuke scholen en leuke buurten en als je hier komt wonen wordt het alleen maar leuker. En neem vooral je vrienden mee als je ze mist."

Wim Pijbes, hoewel directeur van het Rijksmuseum in Amsterdam, blijft in Rotterdam wonen en Ellen Walraven, directeur van de Rotterdamse Schouwburg, verhuisde na haar benoeming meteen vanuit Amsterdam naar Rotterdam. Maar voor veel anderen geldt, dat alles beter is dan Rotterdam. Terwijl de stad toch steeds aantrekkelijker, steeds leefbaarder wordt.

Behalve dat citymarketing wordt ingezet om toeristen te trekken, zou er een masterplan moeten komen om nieuwe bewoners naar Rotterdam te halen. Het zijn tenslotte de mensen zelf die de stad leefbaar maken. En wie in de stad gaat wonen levert alleen al daardoor een bijdrage aan die leefbaarheid. Er zou een onderzoek moeten komen naar mensen die wel in Rotterdam werken maar er niet wonen. Dan gaat het niet om vinexwijken, nee, het onderzoek zou gericht moeten zijn op steden als Amsterdam, Den Haag, Utrecht en kleinere steden om te achterhalen waarom mensen die wel van wonen in de stad houden niet voor Rotterdam kiezen. Daaraan gekoppeld zou een campagne gestart kunnen worden om ze te informeren over wat er allemaal in de stad veranderd is, want misschien rennen ze dagelijks alleen van het station naar hun werk en weer terug en houden zo hun vooroordelen over Rotterdam in stand omdat ze de stad eigenlijk niet kennen.

Vervolgens zou de campagne uitgebreid moeten worden met een gericht offensief in Amsterdam om mensen te wijzen op de voordelen van wonen in Rotterdam en dan vooral in buurten met bewoners waarvan Rotterdam er juist te weinig heeft. Gewoon een campagne die net zo geslepen als is die voor het toerisme met *bestselling points* als: de huizen zijn hier aanzienlijk goedkoper, de toeristen veel minder in aantal dus is de stad leefbaarder, er zijn hier minder liquidaties dus is het veiliger, ook in Rotterdam kun je goed uitgaan (je moet alleen weten waar je moet zijn), ook hier zijn bakfietsmoeders , leuke scholen en leuke buurten en als je hier komt wonen wordt het alleen maar leuker. En neem vooral je vrienden mee als je ze mist.

Laten we de zaak eens omdraaien. In plaats van mensen die hier werken maar hardnekkig in Amsterdam blijven wonen gaan we er voor zorgen, dat mensen in Amsterdam hun veel te dure huis verkopen en in Rotterdam gaan wonen maar wel in Amsterdam blijven werken. (Die banen komen op den duur dan ook wel deze kant op). Kan makkelijk. Tegenwoordig ben je per trein vanuit Rotterdam twee keer per uur in ongeveer veertig minuten in hartje Amsterdam!

Het moet lukken die tegenbeweging op gang te brengen. Gewoon een beetje agressief campagne voeren, voet tussen de deur, huisbezoek, excursies naar Rotterdam, desgewenst met het hele gezin en dan aan het eind in de Witte de Withstraat een drankje in NRCafé.

Want daar is het altijd druk. • EB

* NRCafé in de Witte de Withstraat is niet van NRC Handelsblad maar zit in het vroegere bedrijfspand van de NRC en heet voluit Nieuw Rotterdams Café.

The Value of Nothing

Over de waarde van kunst

• GIL & MOTI
" BETTY LALARAM SCHOONMAAKSTER TENT", 2014

• **Tekst:** Hugo Bongers • **Fotografie:** TENT

Wat is de waarde van kunst? Ligt die in de prijs die er voor wordt bepaald, in de marktwaarde? Of zijn er andere waarden in het spel? Waarom wordt waarde versimpeld tot lijstjes in de krant met veilingprijzen van kunstwerken en drukbezochte tentoonstellingen of tot een aantal sterren bij een kunstrecensie? In de tentoonstelling The Value of Nothing die TENT dit najaar organiseerde werd gezocht naar een andere invulling van het begrip waarde. Een waarde naast de gangbare financieel-economische maatstaven. De tentoonstelling riep, wellicht onbedoeld, nog een vraag op: Hoe ondersteun je eigenlijk geëngageerde kunstenaars binnen de muren van het beschermde reservaat van museum of presentatie-instelling?

In de wereld van de beeldende kunst krijgt het begrip 'waarde' momenteel veel aandacht. Kunstenaars, musea en presentatie-instellingen zoeken naar een antwoord op de vraag of een alternatief waardenbegrip denkbaar is naast die van de markt. Kan de kunstenaar verzet bieden tegen de dominantie van het actuele neoliberale denken waarin de geldelijke waarde van kunstwerken voorop lijkt te staan? Zijn er alternatieven waar kunstenaars en ontwerpers zich door kunnen laten inspireren? "*The Value of Nothing* brengt kunstenaarspraktijken en projecten bij elkaar die reflecteren op onze huidige economieën en waardesystemen of zich richten op alternatieven daarvoor." Aldus de bezoekersgids van TENT die daarmee de presentatie van het werk van 18 kunstenaars en kunstenaarsduo's inleidt.

De tentoonstelling werd door TENT omringd door een interessante randprogrammering. Er werden rondom de opstelling in de zalen aan de Witte de Withstraat twee keer twee presentaties georganiseerd. De eerste onder de titel *Breaking the Bank: Art, Value and the Global Economy*, de tweede onder de naam *Fieldwork Friday* waarin residenties van kunstenaars bij bedrijven aan de orde kwamen. De tentoonstelling en de debatten waren een jaar eerder voorafgegaan door een drietal bijeenkomsten onder de titel *Current Values*. De pretentie van het gehele project *The Value of Nothing* was niet gering: het ging de tentoonstellingsmakers om het bloot leggen van waarden waar de reguliere markt aan voorbij gaat, om niets minder dan een zoektocht "naar nieuwe pijlers waarop plannen en ideeën voor een meer rechtvaardige wereld kunnen steunen". Dat is een robuust voornemen, voor een kunstinstelling. Het roept direct de vraag op of de instelling, naast het tonen van geëngageerde kunstenaars, ook zelf maatschappelijk engagement kan opbrengen.

De logica van de markt

De tentoonstellingsmakers verzuchten in hun bezoekersgids: 'Zelfs niet-economische zaken worden gekwantificeerd om er de logica van de markt op toe te kunnen passen." Dat lijkt een terechte verzuchting. In de wereld van de kunst is het tegenwoordig *bon ton* om lijstjes op te stellen, om kwaliteit in te wisselen voor kwantiteit: het duurste kunstwerk op een veiling ooit, de tentoonstelling met de meeste bezoekers, de producent met de hoogste status. Cultuurpagina's van de Nederlandse kranten staan vol verhalen over duizelingwekkend hoge opbrengsten van kunstwerken op veilingen, nieuws dat je eerder op de economiepagina's zou mogen verwachten. Hoewel het feitelijk gaat om een onmetelijke kleine fractie van de nog bestaande hoeveelheid kunstwerken krijgen sommige geveilde kunstwerken bizar veel aandacht, simpelweg omdat er in de markt vraag is van buitengewoon kapitaalkrachtige kopers die tegenwoordig vooral afkomstig zijn uit verre oorden. De kunstredactie van de krant gaat er blijkbaar vanuit dat de prijs van een kunstwerk de modale krantenlezer meer opwindt dan de artistieke kwaliteit.

> "Geëngageerde kunst en de kwalen van het neoliberale marktdenken"

Stanley Bremer

Ook over de vraag waar de macht in kunstenland ligt worden tegenwoordig lijstjes opgesteld. De *Art Review Power* publiceerde in oktober jongstleden zijn meest recente jaarlijkse lijst en meldde dat de directeur van Tate in Londen, Nicholas Serota, op dat moment de machtigste persoon ter wereld in de beeldende kunst was. De nieuwe directeur van het Stedelijk in Amsterdam, de Duitse Beatrix Ruf, komt als eerste Nederlandse functionaris op de zeventiende plaats. De Servische Marina Abramovic is de eerste kunstenaar op deze lijst en staat op de vijfde plaats. Ze woonde lang tijd in Amsterdam, op dit moment nog de woonplaats van kunstenaar Steve McQueen, op plaats 39 van de *Art Review Power*. Nederland moet het wat de macht in de kunstwereld betreft wel van immigranten hebben! Ook de salarissen van topfunctionarissen in Nederlandse culturele instellingen worden tegenwoordig op de cultuurpagina's *gerankt*. Stanley Bremer, directeur van het Wereldmuseum, staat op de zesde plaats van het lijstje topverdieners in de cultuursector, nog boven de directeuren van het Stedelijk Museum en het Van Gogh Museum (NRC Handelsblad van 23 oktober 2014). Wat zou het goed voor Rotterdam geweest zijn als ook diens tentoonstellingen op de zesde plaats van Nederlands beste tentoonstellingen terecht waren gekomen, nog boven die van het Stedelijk en het Van Gogh. De paar kleine wisseltentoonstellingen in het pand aan de Willemskade maakten helaas weinig indruk.

Lijstjes, lijstjes, lijstjes

Maar we hebben toch nog de kunstkritiek die als taak heeft om niet kwantitatief maar kwalitatief de waarde van kunst te beschrijven? Helaas, de ruimte voor de serieuze recensie loopt in de Nederlandse kranten terug. Recensies op de kunstpagina worden meer en meer vervangen door voorbeschouwingen, kritiekloze aanprijzingen en interviews met kunstenaars, curatoren en organisatoren. Veel kranten zijn er inmiddels toe overgegaan de overgebleven recensies te voorzien van een ballen- of sterrenwaardering, daarmee de nuances van een goede kritiek terugbrengend tot een saaie meetlat van vijf stappen. Lijstjes, lijstjes, alles wordt teruggebracht tot simpele, overzichtelijke lijstjes, tot kwantificeerbare eenheden. Mooi dat TENT op onderzoek uitging naar alternatieven, naar nieuwe waardenbegrippen om te proberen die kwantitatieve manier van denken over kunst te doorbreken.

Telbaar begrip

Tijdens een van de discussieavonden die TENT rondom de tentoonstelling organiseerde wees de filosoof Karim Benammar (verbonden aan onder andere de Hogeschool Amsterdam en de Internationale School voor Wijsbegeerte) er op, dat er twee soorten waardenbegrip bestaan. Het eerste is waarde als telbaar begrip; die waarde is gebaseerd op een sociale afspraak. De tweede is individueel bepaald, niet gebaseerd op overeenstemming, maar krijgt vorm in een uitspraak als "ik vind dit van waarde". Met het doen van die uitspraak wordt de waarde dan geschapen. Er is een spanning tussen deze twee benaderingen, zei Benammar en hij had er aan toe kunnen voegen, dat de kunstenaars waarvan het werk beneden in TENT werd getoond voor de eerste benadering kozen.

Zo toonde het Franse kunstenaarscollectief Claire Fontaine een neon kunstwerk dat bestond uit de tekst "This neon sign was made by Steven van de Ven for the renumeration of two thousand, three hundred and eighty euros". Meschac Gaba bouwde een wisselkantoortje waar bezoekers hun eigen muntgeld konden inwisselen voor niet langer bestaande internationale valuta. Jeanne van Heeswijk toonde de producten van de Afrikaanderwijk Coöperatie, een vorm van lokale economische zelfstandigheid "om de cirkel van investering, productie en opbrengst voor de Rotterdamse Afrikaanderwijk te kunnen sluiten". Bill Balaskas liet luchtballonnen ontploffen op de naalden van cactussen waarna Monopoly-geld vrijkwam. Jonas Staal maakte in een kunstwerk de vergelijking tussen de grootste economische crisis uit onze geschiedenis en de bouw van de grootste gebouwen ter wereld. Prisilla Fernandes registreerde een groep kinderen die volwassen rollen als consumenten en werknemers imiteren in een miniatuurversie van een moderne stad

met grote bedrijfsketens. Paul Cirio achterhaalde de identiteit van tweehonderd duizend brievenbusfirma's, mogelijkheden om belasting te ontwijken, en bood die voor een symbolisch bedrag aan het publiek te koop aan. Iratxe Jaio en Klaas van Gorkum toonden houten voorwerpen gemaakt door Van Gorkums grootvader: "Het werk verkent de relatie tussen arbeid en vrije tijd in de moderne welvaartsstaat en de uitwerking daarvan op de notie van artistieke productie." Remco Torenbosch richt een "volledig functionerend" distributiecentrum in. Deze kunstenaar is "geïnteresseerd in de choreografie van in- en verkoop van objecten en de filosofische notie van de term distributie: de tussenfase van de productie, presentatie en consumptie van het object."

De tentoonstelling viel vooral op omdat de deelnemende kunstenaars weinig afstand namen van het dominante discours in de kunsten dat uitgaat van een eenzijdig economisch waardenbegrip, van kunst als ruilwaarde, als handelswaar. De werken op deze tentoonstellingen en hun beschrijving in de bezoekersgids bleven dicht bij het begrippenkader van de bestaande economische orde. Soms leveren ze kritiek op elementen van die orde, soms bieden ze er een speels of ironisch commentaar op, soms doen ze aan grondslagenonderzoek van het economisch systeem, soms presenteren ze een alternatieve vorm van economie. Maar overal worden we als kijker in de terminologie van de bestaande economische orde aangesproken. De deelnemende kunstenaars presenteerden geen spannende of verstrekkende utopieën en de door de kunstenaars gehanteerde waarden blijven in alle gevallen telbaar, schaalbaar. Zo kwamen eigenlijk veel andere mogelijke interessante waardenstelsels niet aan de orde. Er werd bijvoorbeeld niet gerefereerd aan esthetische waarden, juridisch-bestuurlijke waarden, religieuze waarden, morele waarden, therapeutische waarden of recreatieve waarden van kunst.

Was het dan toch de economische ruilwaarde die de kunstenaars in de tentoonstelling en in de avondlijke discussies in TENT het meest prikkelde? De relatie tussen kunst en het economisch systeem stond in de voordrachten en discussies centraal. Wat is de invloed van de snel veranderende kunstmarkt op kunstenaars en kunstinstituten? Hoe verhoudt het traditionele avant-gardedenken van kunstenaars zich tot de snelle waardeontwikkeling van de markt? Heeft de kunstenaar de neoliberale marktwaarden geïnternaliseerd?

Dat de sprekers de moeizame situatie van de kunsten in het neoliberale klimaat van dit moment analyseerden is niet verwonderlijk. Veel gesprekken en debatten in de kunstwereld gaan over de problematische relatie tussen kunst en markt. Verminderde subsidie van overheden duwen kunstenaars meer en meer in de richting van de markt en in die beweging worden ze gedwongen zich aan de wetten van die markt aan te passen, ook al spreekt uit hun werk nu juist de paradoxale behoefte om het tegendeel te doen, om de wetten van de markt te ontkennen of te bestrijden. Die paradox staat centraal in veel discussies van en over kunstenaars. (Althans beeldend kunstenaars, want musici of dichters hoor je daar nooit over, die blijven gewoon hun kunst maken ondanks de vaak miserabele marktcondities waarin ze hun werk moeten doen.) Maar door deze gerichtheid op de kwalen van het neoliberale systeem kwam de opdracht die TENT zichzelf had gesteld, een zoektocht naar plannen en ideeën voor een meer rechtvaardige wereld, niet echt uit de verf.

Isolement

Kunstcriticus Hans den Hartog Jager van NRC Handelsblad heeft deze paradoxale spanning van de hedendaagse geëngageerde kunstpraktijk voorlopig tot zijn onderwerp gemaakt. Hij was vorig jaar curator van een tentoonstelling 'Meer macht' in Museum De Fundatie in Zwolle, een tentoonstelling over engagement in de kunst. Ter gelegenheid daarvan publiceerde hij een boek onder de titel "Het streven. Kan hedendaagse kunst de wereld verbeteren?" De centrale vraag in zijn boek is eenvoudig: "Kan kunst op dit moment nog iets betekenen in de wereld? Heeft ze invloed, kan ze iets veranderen aan de maatschappij? Of is de kunstwereld (…) een volledig afgesloten systeem waarin roem, maatschappijkritiek en (veel) geld verdienen van elkaar afhankelijk zijn…" (p. 31). Voor Den Hartog Jager is de paradox van de huidige situatie er nu juist in gelegen, dat ook een geëngageerde kunstenaar niet zonder het systeem van verzamelaars, galeries en musea kan. Die instituten geven hem zijn broodnodige status en zonder die status kan hij de wereld niet in om die te veranderen. Een kunstenaar zonder status binnen de kunstwereld heeft geen macht, binnen noch buiten die wereld. Meegaan met het systeem is dus een voorwaarde om buiten de muren van dat systeem, in de wereld als geheel, effect te hebben.

Den Hartog Jager schreef recent een essay in zijn krant onder het label "Linkse kunst" met als kop: "Geëngageerde kunstenaars: de wereld luistert niet." (NRC Handelsblad van 18 september 2014) In boek en essay constateert hij, dat kunstenaars die in hun werk een duidelijk engagement met de wereld hebben voorspelbaar en eenzijdig links zijn. Hij verwijt ze zelfingenomenheid en wereldvreemdheid in hun zelfgekozen isolement van gesubsidieerde museumzalen. Een citaat uit het essay: "Steeds vaker vraag ik het me af: zijn ze nou werkelijk zo naïef dat ze niet doorhebben dat hun 'engagement' gewoon een integraal onderdeel is van de carrousel van kunstproductie, subsidies en (museale) tentoonstellingen? Dat hun zogenaamde kritische houding al lang niet meer is dan een rituele dans, opgevoerd in een beschermd reservaat dat door de maatschappij als steeds exotischer wordt ervaren?" Kortom, de linkse kunstenaar met zijn verzet tegen het neoliberale marktdenken is voorspelbaar en preekt voor eigen parochie. Wat merkten we in de te toonstelling van TENT, waar nogal wat 'linkse' kunstwerken waren verzameld, van dit soort kritiek? Deed TENT aan zelfreflectie?

> "Hier wordt kunst prettig instrumenteel gemaakt voor het oplossen van een forse stapel maatschappelijke knelpunten."

Piet Snot

Onderdeel van *The Value of Nothing* waren enkele residenties van kunstenaars bij bedrijven. De resultaten daarvan werden twee maal gepresenteerd onder de titel *Fieldwork Friday*. De vijf residenties moesten voorstellen opleveren voor de reële economie buiten de tentoonstellingszalen. Een nuttige maar moeilijke opdracht. De verslagen van de residenties, door de kunstenaars gezamenlijk met hun opdrachtevers gepresenteerd, riepen bij mij vragen op: Hoe beïnvloedt de kunstenaar het ontvangende bedrijf, wanneer is de aanwezigheid van de kunstenaar in een bedrijf geslaagd, wat leren kunstenaar en opdrachtgever wederzijds van elkaar, heeft de aanwezigheid van de kunstenaar blijvende invloed op het bedrijf? Het lijkt me moeilijk de resultaten van deze residenties te generaliseren en overdraagbaar te maken. Tijdens een van de presentaties gebeurde iets opmerkelijks. Het Rotterdamse kunstenaarsduo Gil & Moti had gedurende twee ochtenden het werk van de vaste schoonmaakster van TENT overgenomen. De dame in kwestie had beide heren bij deze voor hen nieuwe werkzaamheden gefilmd en het filmpje draaide tijdens de tentoonstelling. Bij de presentatie van hun inspanning tijdens *Fieldwork Friday* zaten kunstenaars en de schoonmaakster naast elkaar op het podium en ontstond er een interessante situatie. Want wat de kunstenaars het meest was opgevallen was het grote verschil tussen het bedrag dat TENT aan het schoonmaakbedrijf betaalt en wat de schoonmaakster er zelf aan overhoudt. TENT betaalt 23 euro per uur aan het bedrijf, de schoonmaakster hield daar netto 6 euro en enkele dubbeltjes aan over. De chef van de dame in kwestie was ook aanwezig en verwees naar de cao van het Nederlandse schoonmaakwezen waarin dat nu eenmaal zo afgesproken was. Mevrouw zou wel meer kunnen gaan verdienen, maar dan moest ze ook meer uren gaan werken. Wie nu had verwacht dat het hoofd van TENT of de directeur van het eindverantwoordelijke Centrum Beeldende Kunst ter plekke op zou springen om de schoonmaakster een arbeidsovereenkomst bij TENT aan te bieden kwam bedrogen uit. De meest simpele oplossing voor de door de kunstenaars gesignaleerde onrechtvaardigheid is immers om werk niet langer uit te besteden; door uitbesteding blijft er veel geld hangen bij allerlei tussenpersonen. Gewoon, de dame zelf in dienst nemen en haar hoger inschalen, dat kan prima binnen het budget van TENT en dan houdt het Centrum Beeldende Kunst nog over. Maar de catharsis bleef uit: roerloos zat het hoofd van TENT de door de kunstenaars blootgelegde onrechtvaardigheid aan te horen, blijkbaar zonder enig mandaat om in te grijpen. De kunstenaars Gil & Moti zaten voor Piet Snot op het podium. Waren ze daarvoor twee dagen zo vroeg opgestaan?

Deze kleine geschiedenis is exemplarisch voor de stelling die Hans den Hartog Jager verdedigt. Maatschappelijke problemen aan de orde stellen, wijzen op de nadelige kanten van de neoliberale economie en het presenteren van alternatieven kan allemaal heel goed binnen de veilige muren van de kunstinstelling. Binnen het eigen domein van de geïsoleerde *white cube* van de tentoonstellingszalen kunnen kunstenaars ideeën over het verbeteren van de wereld ontvouwen. Maar buiten de muren betekenen die niets. Een actie van door TENT zelf geselecteerde kunstenaars haalt niet eens het bureau van de personeelsconsulent van de eigen organisatie. Wat een armoe als je zo veel pretenties hebt.

Beschermd reservaat

Wat kan of moet er dan wel gedaan worden? Hoe krijgt kunst weer maatschappelijke betekenis? Dat kunstenaars buiten de muren van het beschermde reservaat van de tentoonstellingszalen actief zijn wordt alom toegejuicht, bijvoorbeeld door de overheid. Die heeft het relatief makkelijk, die kan met de geldbuidel zwaaien en dan komen kunstenaars wel. Op 1 december jongstleden heeft onze cultuurminister een nieuw landelijk fonds van start laten gaan onder de naam *The Art of Impact,* een fonds dat "zich richt op initiatieven die kunst en maatschappij verbinden". Het programma van de rijksoverheid "wil de impact van bestaande projecten versterken en meer publiek bereiken. Daarnaast ondersteunt het nieuwe initiatieven die vanuit een culturele invalshoek een bijdrage kunnen leveren aan de oplossing van actuele maatschappelijke vraagstukken." Als voorbeelden van interessante vraagstukken voor het fonds (en impliciet voor de minister) noemt het persbericht: Hoe kan kunst verschil maken voor een leefbare wijk en stad, energie en klimaat, zorg, welzijn, *life sciences* en circulaire economie? Hier wordt kunst prettig instrumenteel gemaakt voor het oplossen van een forse stapel maatschappelijke knelpunten.

Maar met of zonder de zegen van de minister, de kunstenaar die buiten de muren van het beschermde reservaat treedt staat niet met lege handen. Een van de kunstenaars die *The Value of Nothing* liet zien, Jeanne van Heeswijk, heeft haar praktijk opgebouwd door in steden, wijken en buurten over de hele wereld actief te zijn. (Zie voor de manier waarop ze haar werk als kunstenaar aanpakt het openingsinterview in deze Puntkomma.) Van Heeswijk gebruikt de museumzalen als plek om de resultaten van haar werk in de Afrikaanderwijk te laten zien. Ofwel: Het museum als *show case* van wat zij als kunstenaar in de wereld daar buiten betekent. Haar activiteiten in de Afrikaanderbuurt en eerder in Nieuw-Crooswijk maken duidelijk wat een kunstenaar vermag die voor de wijk gaat: de Markt van Morgen, de Wijkkeuken, het Wijkwaardenhuis.

Congo

Dat geldt ook voor een Nederlandse kunstenaar als Renzo Martens. Zijn werk was de directe aanleiding voor Hans den Hartog Jager om tot de formulering van zijn paradox te komen. Renzo Martens is wereldberoemd, zijn werk is in gezaghebbende kunstinstituten over de hele wereld te zien geweest. De roem en het geld dat hij met zijn werken verdient zet hij om in actie. Martens heeft het idee van *gentrification* opgepikt: het concept dat een creatieve klasse in wijken en buurten welvaart brengt. Bekende voorbeelden zijn de Jordaan in Amsterdam en Katendrecht in Rotterdam. Martens past het idee echter niet toe op een buurt als de Afrikaanderwijk maar op een armoedig gebied hartje Congo. Hij begon op een oude plantage van Unilever in het hart van het oerwoud en stichtte daar een kolonie lokale kunstenaars die hun werk aan het westen verkopen. De afgelopen maanden waren van chocola gemaakte beelden (daar ontworpen en hier gefabriceerd) te koop in de museumwinkel van het Van Abbemuseum in Eindhoven.

Bij dit soort acties vallen allerlei vragen te stellen en dat deden de commentatoren dan ook op de tentoonstelling 'Bekentenissen van de Imperfecte' die tot half januari jongstleden in het Van Abbemuseum te zien was. Zo stelde De Groene Amsterdammer: "Ongeschoolde lieden uit een arm land die spullen maken die hier als kunst worden verkocht, daar rammelt iets." Het aardige van het Van Abbemuseum is dat het zich al enkele jaren bezighoudt met de vraag wat de eigen positie van het museum is bij het tonen van werk dat het zichtbare resultaat is van vaak minder zichtbare activiteiten buiten de muren van dat museum. De tentoonstelling in Eindhoven "vertelt over momenten waarop de kunstenaar ingrijpt in het leven". Het museum kiest voor een actief optreden als instituut, van zijn directeur en curatoren, en beschouwt dat als een voorwaarde om werk van dit soort kunstenaars te tonen. In een reactie op het essay van Den Hartog Jager in NRC Handelsblad reageert Renzo Martens in die krant op diens kritiek met de tegenwerping, dat hij de steun van musea en curatoren hard nodig heeft. "Zonder de steun van Charles Esche [directeur van het Van Abbemuseum – HB] is het project in Congo waar ik al deze vragen van een definitief antwoord probeer te voorzien, onmogelijk. Andere curatoren wagen zich daar niet aan." (NRC Handelsblad van 2 oktober 2014).

Misschien is dit eigenlijk wat ik het meest heb gemist bij de tentoonstelling *The Value of Nothing* in TENT, het engagement van de instelling. Een paar jaar geleden organiseerde TENT nog tentoonstellingen midden in de Afrikaanderwijk, in 't Gemaal. TENT trok zich na een paar jaar terug uit de wijk en liet het gebouw verder over aan Jeanne van Heeswijk die daar haar Wijkwaardenhuis installeerde. Nu mocht Van Heeswijk de resultaten van dat Wijkwaardenhuis in de verstilde witte zalen aan de Witte de Withstraat komen tonen. Wat de instelling zelf betreft vindt "de zoektocht naar ideeën voor een meer rechtvaardigere wereld" uitsluitend nog in die zalen plaats. Dat is jammer, want ook voor TENT is daar buiten nog een wereld te winnen. • HB

OUTSIDE / INSIDE

Outside / Inside is a new section in which investigates the appeal of Rotterdam as a place to work and live for foreign artists. In every issue an artist is asked how he or she ended up here, how (s)he experiences the city and it's cultural climate and in which way(s) living in Rotterdam resonates in his/ her work. The text is kept in its original language, the lingua franca bad English.

Heyer Thurnheer

• BILDER EINER ANDEREN MODERNE, 2014

• **Tekst:** Eva Visser • **Kunstwerk:** Heyer Thurnheer

Together with fellow artist Monica Pura, Thurnheer lives near Centraal Station in a beautifully renovated apartment, with a garden they refer to as 'the forest'. He started this sunny winter morning of our talk the usual way: enjoying a coffee with lots of milk foam while remembering the day before, noting things and thoughts in his agenda and trying to find out what the new day wants to be and what wants to be done.

Coming here

"My last project, in the Italian part of Switzerland, lasted very long, from 1988 until 2010. When that was done, we wanted to initiate something new. We were thinking about where and what. Among other cities, we were considering Vienna as a place for a next project, but thought it too occupied by historic facts and not enough by present-minded things.

Around that time our friend Pascal Schwaighofer had an artists' residence in Rotterdam and we went to visit him and Samia in 2010. After we arrived at the station, we walked around and soaked up the atmosphere. I then knew at once I wanted to start my new project here. I had trust in this perception in that very moment. Why something like this happens you cannot explain. It happened two times before in my life, that I changed the place I lived in such a big way. This meant I had to take the risk that maybe nothing would happen here. I knew: To find out why I had to do it, I had to do it.

I didn't tell Monica at first, thought she would think its too crazy. But two week later she told me that the city had embraced her too and she was sure she wanted to live here, even if I would change my mind. We moved here just four months later, in January 2011, and got the house we really wanted and did already have our eye on.

The cultural climate

Working in Switzerland was more about micro attention, about Switzerland itself and its humanitarian tradition. In contrast to this, Rotterdam is much more about working in the context of the world. The Netherlands are important for the international discourse in the arts. There`s a rich scale of residencies for exchange here. Until the financial crisis people everywhere talked about the unique quality of the Dutch artist in residence programs and the financing of the arts.

Rotterdam feels unbelievably fresh and surprisingly unconventional. The city is being build up in the present, which makes it very young and mouldable. There is not always this imprint of the past; there's not too much narrow minded planning. There's more a contemporary 'intellect of doing' here that makes it different from other cities. It's a bigger sandbox. Not too established. Rotterdam has a global society, on an European scale. This is part of what I like very much. The image of the city is inspiring; it's supporting my view of how to form society. The self-forming here transcends the place itself, it`s a kind of model and example for nowadays world. We like that it's a place where almost everybody is a minority.

It's not just a shiny surface. To love Rotterdam means also to see the disease, the problems. They are the right problems for a contemporary society. I identify the problems as healthy problems; they have the potentiality to change something. As soon as you see problems, you can enter, communicate something and start an important discourse about it. Lately we see some invented history for marketing and labelling the city for a hipper crowd. Rotterdam is an open source society, it should not institutionalise itself too much, it should keep open.

Influence on the work

Wherever I am, I always feel like an emigrant. I always feel I'm an artist as well as a human in a transitory residence. So Rotterdam, with its of emigrants from all over the world, was very open to us and gave us a shelter. There was this great possibility to participate in its strong culture of exchange. I feel very much supported in my way of life, in my work, in my thinking, in my exchange with others. I feel like I am at the right place, even though getting to know your way around in a new place is a lot of work. It feels real good to be part of this place.

We've been here for four years now; now we start to ground. People miss you when you're not here. They ask, where is he? We could perhaps ask him for a project. Growing into the system always takes a while. Then the system takes you in an organic way, you become part of it.

With the 'intellect of doing' I feel familiar, it was always a concept I worked with. My past projects were often focused on building sites as metaphor for forming society. For us, this familiarity with the 'mode of building-up' made our move to Rotterdam understandable." • EV

> "Rotterdam feels unbelievably fresh and surprisingly unconventional. The city is being build up in the present, which makes it very young and mouldable."

> "Not only in other European cities, but all over the globe people talked about Rotterdam."

Rotterdam, 24.11.2014–08.01.2015
To: Eva Visser, co-editor Puntkomma

Point of departure

In 2014 I realized my art-work "Bilder einer anderen Moderne". It's a book-object that is (was) shown in the Open Studios Borgerstraat during Art Rotterdam. Books always played an essential role in the education of morality and in the development of civilisation-culture. They are also very important in my own biography.

As a textual object „Bilder einer anderen Moderne" consists of different volumes, filled with photo-images, corresponding text, legends and metaphors. It follows the traces of an artist-run- and study-space in the mountainous area of the Italian part of Switzerland. I was one of the co-initiators of Atelier Berzona, which existed from 1988 to 2002.

Photographic images show young people on building sites and in workplaces in informal study- and performing groups. As an object it is made of a poor and transcendent materiality and simple design. It holds up the beauty of complexity and self-forming as challenging necessity in art and society and envisions the ethical attitude of an individualized and grown up socialism.

Its content is orientated on a biographic study discourse which shows proximity to the concept of the notion of art on the self-forming. The idea of conscious and ethically liberal self-management and self-guidance as a source for future society gets held up in the work.

Reputation of Rotterdam

The particularity of Rotterdam had of course a very supporting influence on the realisation of this my art-intervention piece. Rotterdam represents this divergent context of a remarkable start-up into a global future as well as its endangering. Rotterdam is seen internationally as an example of a contemporary urban society. The financing of the arts attracted artists from all over the world. Not only in other European cities, but all over the globe people talked about Rotterdam.

It is important to realise this, to be aware of the city's role in the international art and cultural community. Insofar the cut of the Dutch culture-budget in 2010 is not just a national, but also an international disaster that marginalizes culture. It threatens to dry out this wide-open art-exchange-scene with its strong impact on the public sphere. It seems that Dutch government does not really know about the enormous consequences of their drastic and short time minded decision.

Epilogue

In the present-day, the cultural emphasize on ethical self-guidance- and self-forming demands of us to be self-realized within the framework of acceptable behaviours of the global future oriented societies. This is the point of departure for my art-work. It`s about thought of forming the self, society and the world. • HT

Puntkomma

“Vele jaren nadat ik aan de hand van mijn vader en moeder over die vlakte dwaalde, ben ik gaan begrijpen waarom mijn stad zich niet kan vernieuwen op basis van een traditie, maar zich opnieuw moet uitvinden. De collectieve ervaringen die de gezamenlijke referentie zouden moeten vormen, zijn uitgewist.”

• Kees Weeda in het artikel: “Aan de vooravond van de nieuwe barbarij” (pag. 8)

Colofon

• MET BIJDRAGEN VAN:
Erik Beenker Freelance journalist
Hugo Bongers Publicist en adviseur Mondriaan Fonds
Dirk Monsma Adviseur Raad voor Cultuur
Tjeu Strous Publicist & saxofonist
Eva Visser Docent-onderzoeker bij Kenniscentrum Creating 010
Kees Weeda Voorheen algemeen secretaris Raad voor Cultuur
Arnold Westerhout Kunst- en architectuurhistoricus

• ART DIRECTION & DESIGN
Evers + de Gier (eversendegier.nl)

• BEELDEN
Cover en interview
Dana-Romina Tietjen (danaromina.de)
Kunstwerk De Vrijplaats
Karin Trenkel (www.karintrenkel.nl)

Illustratie: 2 + 15: Thom Bronneberg (thombronneberg.nl), 9: Onno Blase (onnobla.se)
Fotografie: 4, 5 + 6: Willem de Kam (willemdekam.nl), 7: Lotte Stekelenburg (lottestekelenburg.nl), 12, 13 + 14: OMA (oma.eu), 14: Kevin Cools, 17: TENT (tentrotterdam.nl) 19: Heyer Thurnheer (heyer.thurnheer.com)

• DRUKKER
Veenman+

• UITGEVER
Stichting Moois Media, Rotterdam

Voor ingezonden brieven en andere reacties, voorstellen voor bijdragen en informatie over De Vrijplaats kan contact worden opgenomen met de redactie: contact@puntkomma.org.

Gehele of gedeeltelijke over name van artikelen is met bronvermelding toegestaan.