

AGORA

JAARGANG 24 – NUMMER 1 – 2008

kunst

TIJDSCHRIFT VOOR SOCIAAL-RUIMTELIJKE VRAAGSTUKKEN

Kunst: wie goed om zich heen kijkt en er oog voor heeft, ziet dat het stedelijk landschap ervan ver-geven is.

Het rommelt in de Amsterdamse binnenstad. Het in binnen- en buitenland beroemde Wallengebied is met haar in rood licht gehulde prostitutie, spannende sekstheaters en talloze seks- en coffeeshops niet alleen een belangrijke toeristische attractie, maar ook een buurt met een criminele infrastructuur waarin internationale vrouwenhandel, mishandeling, illegale drugshandel, witwaspraktijken en belastingontduiking kunnen gedijen. De gemeente constateert dat de 'verkeerde' mensen er de dienst uitmaken en hun nering met verkeerde, dat wil zeggen: crimineel verkregen, middelen financieren.

Veel liever zou de gemeenteraad zien dat het Wallengebied zich ontwikkelt tot een uithangbord van Amsterdams creatieve potentie en daarom zet ze alles op alles om de buurt te zuiveren. Een 'kwaliteits-economie' van galleries, chique restaurants en gespecialiseerde winkeltjes, stelt wethouder Lodewijk Asscher zich voor, kan zij aan zij met een bonafide seksindustrie het gebied - voor het juiste publiek - tot het mooiste en interessantste stukje Mokum maken. Dat Amsterdam daarmee dingt naar de hand van de creatieve klasse, de cultureel geïnteresseerde, kosmopolitische en diversiteit waarderende groep kenniswerkers die wordt beschouwd als de motor van stedelijke economische ontwikkeling, blijkt duidelijk uit het project Red Light Fashion Amsterdam, dat afgelopen januari van start is gegaan.

In dit kader is een deel van het onroerend goed dat voor miljoenen opgekocht werd van 'de koning van de Wallen' Charles Geerts gratis ter beschikking gesteld aan vijftien talentvolle Nederlandse modeontwerpers. Zij mogen een jaar lang de voormalige peeskamers en bovengelige ruimtes gebruiken als atelier en woonruimte. Als tegenprestatie exposeren zij hun collecties achter de ramen waar tot voor kort prostitutiees zaten om de Wallen een nieuw, hip en creatief aanzien te geven. Met een beetje mazzel worden deze jonge creatievelingen op den duur blijvend aan de stad en haar symbolische economie gebonden. Red Light Fashion Amsterdam is echter meer dan een project voor werk- en woonruimteverschaffing voor armlastige creatieve zelfstandigen. Het resultaat is namelijk kunstzinnig. Het tonen van



haute couture in voormalige hoerenkasten terwijl raamprostitutie in de directe omgeving nog alomtegenwoordig is, stelt de aard van zowel prostitutie als artistieke productie ter discussie. In beide sectoren worden ontastbare goederen verhandeld, intimiteit en originaliteit, en door de fysieke nabijheid van de seks- en mode-industrie rijst de vraag waar de grenzen liggen tussen tentoonstellen, etaleren en exploitatie. De exclusief geklede etalagepoppen zetten als het goed is niet alleen hoerenlopers aan het denken, maar ook modebewuste en trendgevoelige shoppers. Het initiatief prikkelt, confronteert en provoceert en voldoet daarmee aan de impliciete taakstelling van (publieke) kunst. In dit themanummer staat AGORA stil bij de waarde van kunst voor de stad en de betekenis van de grootstedelijke omgeving voor de kunsten. Aan de hand van nationale en internationale voorbeelden wordt de samenhang verkend tussen esthetische en sociaalruimtelijke aspecten van uiteenlopende kunstvormen en aangetoond dat een interdisciplinaire benadering op zijn plaats is.

Voor de variasectie van dit nummer zijn drie artikelen geselecteerd. Met behulp van Descartes en Simmel beschouwen Kees Doevendans en Anne Schram 'paradigm cities' als Brasilia, een totaalontwerp, en Los Angeles, een voorbeeld van een ongeplande woekerende stad. Zij roepen stedenbouwers op om een middenweg te kiezen tussen controle en spontaniteit. Mendel Giezen gaat in op de functionaliteit van diplomatieke relaties en samenwerkingsverbanden die Amsterdam, Berlijn en Londen onderhouden met partnersteden verspreid over de hele wereld. Stedenbanden blijken in de loop der tijd een ideologische betekenisverandering te hebben ondergaan. In de derde variabijdrage doet Raffael Argiolo een poging om planologen en geografen te interesseren voor Intelligente Transport Systemen door te wijzen op de ruimtelijke implicaties van verschillende nieuwe vervoersconcepten.

Tot slot zal het waarschijnlijk niemand ontgaan zijn dat AGORA - wederom - een ingrijpende facelift heeft gehad. Wat betreft de opzet is het tijdschrift ongewijzigd, maar de presentatie van de inhoud past volgens de redactie beter in de huidige tijd. Wij willen op deze plaats graag GeoMedia, het facilitair bureau voor cartografie en grafische ondersteuning van de faculteit Geowetenschappen van de Universiteit Utrecht, bedanken voor haar jarenlange ondersteuning en inzet voor ons blad. Met het aantreden van Maarten Mieras en Jeroen Sikma als vormgevers breekt voor AGORA een nieuw hoofdstuk aan.

Redactie AGORA

Inhoudsopgave: Kunst

Thema

- 04 **De stad als kunstlandschap**
INLEIDING Marloes Wevers, Yvonne Rijpers & Martin Zebracki
- 08 **Kunst met sociaal engagement**
INTERVIEW Martin Zebracki & Yvonne Rijpers
- 12 **Confronterende kunst in station Alexanderplatz**
CASESTUDIE Carlos López Galvis & Yvonne Rijpers
- 16 **Arc de Triomphe. Wiens triomf?**
CASESTUDIE Alexandra Schüssler
- 20 **Straatkunst op het hoogste podium**
INTERVIEW Mischa Dekker & Stefan Sweijen
- 24 **Geen jeugdig geklieder, maar kunst**
BEELDVERHAAL Yvonne Rijpers
- 28 **Het Nederlandse filmlandschap**
ESSAY Marloes Wevers



Varia

- 33 **Descartes, Simmel en moderne stedenbouw**
ESSAY Kees Doevendans & Anne Schram
- 37 **Drie hoofdsteden en hun zustersteden**
CASESTUDIE Mendel Giezen
- 40 **Kantoren naast de automatische snelweg**
CASESTUDIE Raffael Argiolu
- 44 **Architectuur verstrikt in context**
BOEKRECENSIE Leeke Reinders
- 46 **Plekken om bij stil te staan**
SCRIPTIERECENSIE Femke Meijer

De stad als kunstlandschap

AUTEURS Marloes Wevers, Yvonne Rijpers & Martin Zebracki

Het belang van kunst voor de stad lijkt in onderzoek naar de creatieve klasse, de levensstijl van hoogopgeleide kenniswerkers en gentrificatieprocessen al lang en breed in kaart gebracht. In dat soort studies wordt kunst echter uitsluitend als een middel tot een hoger economisch of sociaalmaatschappelijk doel beschouwd. AGORA pleit voor een benadering met meer verbeeldingskracht.

Als er één kunstenaar is die de afgelopen tijd in de Lage Landen uitgebreid in de belangstelling heeft gestaan, dan is het de in Salt Lake City geboren Paul McCarthy (1945) wel. Afgelopen zomer trok een spraakmakende tentoonstelling van zijn monumentale opblaasbare sculpturen *AIR BORN - AIR BORNE - AIR PRESSURE* in het Middelheimmuseum in Antwerpen meer dan honderdduizend bezoekers. Op de daarna volgende indrukwekkende overzichtstentoonstelling *Head Shop / Shop Head (works 1966-2006)* in het Stedelijk Museum voor Actuele Kunst in Gent, die van oktober tot februari jl. te zien was, kwamen bijna vijftigduizend mensen uit binnen- en buitenland af. McCarthy's oeuvre bestaat uit sculpturen, installaties, performances en videokunst waarin seks, zelfmarteling en ketchup een belangrijke rol spelen. Zijn werk beangstigt en shockeert, maar getuigt tegelijkertijd van grote humor en maatschappelijke visie.

Deze internationaal gevierde kunstenaar werd in 2003 door de adviescommissie van de Rotterdamse Internationale Beelden Collectie uitgenodigd om een openbaar kunstwerk te maken voor de Rotterdamse binnenstad. Het resultaat was *Santa Claus*, ook wel *Santa with Butt*

Plug genaamd: een zes meter hoge kerstman in brons, die in zijn ene hand een grote kerstklok houdt en in zijn andere een gestileerde kerstboom of - voor wie het zien wil - een reuzendildo.

De aanbesteding voor bijna drie ton haalde vroegtijdig het nieuws en ontaardde in een publieke rel. "Welk onfatsoenlijk mens heeft bedacht om hier in Rotterdam een enorm groot en grof beeld neer te zetten?" vroeg de schrijver van een van de vele ingezonden brieven in het Rotterdams Dagblad zich af. "Vulgair, dat is hiervoor het juiste woord."

Nog voor *Santa Claus* goed en wel gegoten en naar Nederland verscheept was, werd onder aanvoering van CDA en VVD, en met steun van Leefbaar Rotterdam, door de gemeenteraad besloten het obscene beeld niet in de openbare ruimte te plaatsen. Na veel getouwtrek werd de kerstman uiteindelijk op het binnenterrein van Museum Boijmans Van Beuningen geplaatst.

Als het verhaal rond *Santa Claus* daarmee afgesloten was, zou het slechts een van de vele voorbeelden zijn geweest van aanstootgevende kunst in de openbare ruimte die na een hoop opschudding uiteindelijk het onderspit delft. Wat schetst echter onze verbazing? In december 2007 haalde 'Kabouter Buttplug', zoals het werk in de volksmond wordt genoemd, opnieuw het nieuws. Ditmaal omdat de Rotterdamse VVD-fractie zich heeft bedacht. Ze wil het controversiële beeld bij nader inzien toch in de drukke binnenstad geplaatst zien - zoals nadrukkelijk door McCarthy en de adviescommissie van de Internationale Beelden Collectie bedoeld was. "Dit beeld mag gezien worden, ongeacht de associaties die het oproept," aldus VVD'er Kees de Gruiter.

Waarom de liberalen van gedachten zijn veranderd, wordt niet hardop gezegd, maar het heeft er alle schijn van dat het samenhangt met het

overduidelijke succes van de Vlaamse exposities van McCarthy's werk. Ineens lijkt het tot de bestuurders door te dringen dat de stad aan de Maas haar slogan *Rotterdam Durft!* en haar naam op cultureel gebied met *Santa Claus* waar kan maken. Bij plaatsing in de openbare ruimte heeft Rotterdam dan ook inderdaad iets unieks, want het is vooralsnog de enige publieke sculptuur van McCarthy ter wereld.

Kunst en de stad

Eind jaren tachtig van de vorige eeuw trad er een kentering op in de jarenlange trend van suburbanisatie en stedelijk verval. De noodlijdende stedelijke economie beleefde een heropleving door de vestiging van nieuwe bedrijven en voorzieningen onder invloed van hoogopgeleide jongeren die er, anders dan de voorgaande generatie, voor kozen om in de stad te blijven wonen en werken. Bij deze omslag van de industriële naar de postindustriële stad en de gevolgen daarvan is door sociaalruimtelijke onderzoekers en theoretici uitvoerig stilgestaan, en AGORA heeft zich op dit terrein de afgelopen jaren evenmin onbetuigd gelaten.

In 2004 hielden we de met name in stedelijke beleidskringen populaire theorie van Richard Florida, die hij uiteenzette in *The rise of the creative class* (2002), kritisch tegen het licht (2004-5 Creatieve steden). Een jaar later stonden we stil bij de ruimtelijke gevolgen van het toenemende belang van de kenniseconomie (2005-3 Kennisstad) en verkenden we in het kielzog van Sharon Zukin en Neil Smith het verschijnsel gentrificatie en de perverse gevolgen daarvan voor zwakke bevolkingsgroepen

in de stedelijke samenleving (2005-4 Revanchisme). In het derde nummer van de vorige jaargang ging AGORA in *De Krachtige Stad* (2007) in op de nieuwste trends in het stedelijk beleid en de nadruk die daarin gelegd wordt op het aantrekken en vasthouden van cultuurminnende, kosmopolitisch georiënteerde en kapitaalkrachtige groepen door in te zetten op hoogwaardige culturele voorzieningen, restaurants en gezellige winkelstraten met een groot en gevarieerd aanbod. Wat opvalt als we al deze samenhangende ontwikkelingen in onderzoek en beleid beschouwen, is de centrale rol van kunst en de vele positieve effecten die daaraan worden toegedicht, ondanks het feit dat de empirische argumenten daarvoor vaak ontbreken. Er wordt bijvoorbeeld verondersteld dat publieke kunstwerken het gebruik van de openbare ruimte kunnen veraangename en zo de leefbaarheid vergroten. Beeldbepalende sculpturen en prestigieuze musea zouden een bijdrage leveren aan 'city marketing'. De organisatie van kunstprojecten in woonbuurten stimuleert publiek-private samenwerking op lokaal niveau en versterkt de sociale cohesie, beweert men. En hoe meer galleries, 'broedplaatsen', podia en musea, hoe groter de aantrekkingskracht van de stad op die zo gewilde creatieve klasse, aldus Florida's profetieën.

Het succes van de McCarthy-tentoonstellingen in Antwerpen en Gent, en vele andere museale kaskrakers (bijvoorbeeld René Magritte in Brussel (1998), Hans Holbein in Den Haag (2003) en Andy Warhol in Amsterdam (2007)), toont aan dat kunst inderdaad als toeristische attractie kan fungeren en dus een stimulans kan zijn voor de stedelijke



Paul McCarthy's *Santa with Butt Plug* op de binnenplaats van Museum Boijmans van Beuning, Rotterdam.

economie. Dat Rotterdam ondanks de controversie nu toch overweegt haar *Santa with Butt Plug* in de openbare ruimte te exposeren, geeft aan dat men daar hoe dan ook een gunstige invloed van verwacht. Sociaalruimtelijke onderzoekers besteden met andere woorden terecht aandacht aan deze beleidsrealiteit, al was het alleen maar om te bepalen of die positieve effecten al dan niet optreden.

Dat kunst in al deze benaderingen uitsluitend als een middel tot een hoger economisch of sociaalmaatschappelijk doel wordt beschouwd, lijkt echter weinigen op te vallen. Doorgaans staat men wel stil bij de rol die kunst vervult voor de stad, maar lijkt de vraag welke rol de stad speelt voor de kunst voor ruimtelijke onderzoekers veel minder vanzelfsprekend. In dit themanummer wil AGORA tonen dat die omkering niettemin tot vruchtbare inzichten leidt.

De vraag naar de rol van de stad voor de kunst wordt door ruimtelijke onderzoekers niet vanzelfsprekend gesteld.

Publieke kunst

De plek waar kunst en stedelijkheid op de meest in het oog springende wijze met elkaar samenhangen, is de openbare ruimte. De voorbeelden van kunstwerken op pleinen en in parken zijn schijnbaar oneindig en bovendien van alle tijden. Gezagshebbers plaatsten vroeger bij voorkeur monumentale beelden van zichzelf op straat, liefst in militair tenue en hoog te paard, om het volk aan hun macht te helpen herinneren en ontzag in te boezemen. Tegenwoordig wordt die traditionele aanwending van kunst als politiek statement misprijzend 'sukkels op sokkels' genoemd. In plaats daarvan vervullen openbare kunstwerken thans vaak esthetische en maatschappelijke functies. Daar waar de openbare ruimte functioneert, of wil functioneren, als publiek domein, als een plek waar een dialoog of debat wordt gevoerd, is kunst bijzonder op haar plaats. Niets lijkt immers beter in staat vanzelfsprekende betekenissen, dagelijkse praktijken en impliciete regels ter discussie te stellen dan een kunstwerk. Zo bezien verbaast het niet dat veel kunstenaars een opdracht voor de openbare ruimte aangrijpen om het functioneren van het publieke domein zelf aan de kaak te stellen, en dat leidt niet zelden tot hoogoplopende conflicten. AGORA presenteert in dit themanummer drie artikelen die licht werpen op de relaties tussen kunst en openbare ruimte. In de eerste plaats is het voor een goed begrip van de verhouding tussen de stad en publieke kunst van belang dat men zich realiseert dat de uitvoering van een artistiek project een proces is waarin opdrachtgevers, eigenaren van grond en onroerend goed, bestuurders, beleidsmakers, omwonenden en kunstenaars samen een complex actorenveld vormen. De Stichting Kunst in de Openbare Ruimte (SKOR) weet daar alles van. Al jaren houdt zij zich bezig met het begeleiden, adviseren en financieel ondersteunen van initiatieven voor kunst op publieke locaties. Theo

Tegelaers, die bij SKOR werkzaam is, stond ons een kijkje in de keuken toe en vond in Martin Zebracki een kritische gesprekspartner.

In het tweede artikel in onze selectie staat de functie en het effect van kunstwerken in de openbare ruimte centraal. Ten tijde van de DDR (1949-1990) zette het Verband Bildender Künstler der DDR zich op het metrostation Alexanderplatz in Oost-Berlijn in voor het propageren van het socialistische ideaal. Na de val van de Muur nam het Neue Gesellschaft für bildende Kunst het initiatief over, en deze organisatie verzorgt tot op de dag van vandaag tijdelijke exposities voor het reizende publiek. Carlos Lópes Galvis en Yvonne Rijpers onderzochten een aantal kunstwerken en hun uitwerking op veelal nietsvermoedende passanten.

Tot slot kunnen we moeilijk heen om de strijd die zo vaak rond publieke kunst ontstaat. Malcolm Miles maakte in zijn studie *Art, space, and the city* (1997) al eens duidelijk dat de schaarse voorbeelden van kunstwerken die er in slagen om algemene publieke goedkeuring te krijgen, vrijwel zonder uitzondering verbeeldingen zijn van dieren of kunstig vormgegeven fonteinen en waterpartijen. Ieder kunstwerk dat iets meer risico neemt, staat garant voor controverse. Alexandra Schüssler doet in het derde artikel van dit themanummer de opwindende geschiedenis van het kunstwerk *Arc de Triomphe* uit de doeken, door het kunstenaarscollectief Gelitin gemaakt voor een centraal gelegen plein in Salzburg.

Straatkunsten

Een andere samenhang tussen kunst en stedelijkheid die AGORA graag wil belichten, is de grote stad als artistiek klimaat, waarin ruimte is voor culturele innovatie en waar kunstzinnige ontwikkeling gestimuleerd en gevoed wordt. Sir Peter Hall toonde in zijn vuistdikke magnum opus *Cities in civilization* (1998) al de samenhang aan tussen de bloeiperiodes van steden en creatieve vernieuwing. Denk bijvoorbeeld aan het vijftiende-eeuwse Florence en haar betekenis voor de Europese schilder- en beeldhouwkunst, het Wenen van rond 1800 en haar vooraanstaande positie in de (nu klassieke) muziek en de cruciale rol van Parijs in het fin de siècle voor de ontwikkeling van het impressionisme.

Twee hedendaagse kunststromingen die ondenkbaar zijn zonder de grote stad als broedplaats zijn 'underground' expressievormen als skaten, hiphop en breakdance, die zich hebben ontwikkeld tot podiumkunsten, en street art: een recalcitrante vorm van beeldende kunst die letterlijk onlosmakelijk verbonden is met de stedelijke gebouwde omgeving.

De eerste trend wordt in deze AGORA geïllustreerd door een interview van Mischa Dekker en Stefan Sweijen met Marco Gerris, oprichter van het instituut ISH. ISH is een zeer succesvol initiatief dat talentvolle jongeren uit een multiculturele doelgroep de kans geeft om zich te ontwikkelen in een creatieve discipline die voortkomt uit de straatcultuur. Dit toont bovendien aan dat kunst kan worden ingezet om de educatieve ontplooiing en culturele competenties van stedelijke jeugd te bevorderen.

Voor veel kunstuitingen geldt dat je er niet te veel over moet praten, maar er gewoon naar moet kijken. Die stelling gaat zeker op voor street art en daarom heeft AGORA voor het eerst besloten tot het plaatsen

van een beeldverhaal. De foto's worden begeleid door een uiteenzetting van Yvonne Rijpers over de kunst van sjabloneren, cut-outs, stickers en graffiti en hoe en waarom Berlijn de hoofdstad van deze (quasi-)illegale kunstvorm is geworden.

Een kunstwerk is bij uitstek geschikt om betekenissen, dagelijkse praktijken en impliciete regels ter discussie te stellen.

Stad in de kunst

De laatste invalshoek op de samenhang tussen kunst en de stad die in dit nummer aan de orde wordt gesteld, is de representatie van stedelijkheid in de kunsten. We draaien het met andere woorden dus eens om, want het is van alle tijden dat kunstenaars zich laten inspireren door de stedelijke omgeving. Denk aan de vele stadsgezichten die de muren van de musea sieren, zoals *Gezicht op Delft* (1661) van Johannes Vermeer, en de impressies van het stedelijke leven, zoals *Café-terras aan het Place du Forum bij nacht, Arles* (1888) van Vincent van Gogh en *Victory Boogie Woogie* (1942-1944) van Piet Mondriaan. Het laatste schilderij zou het dynamische leven van New York verbeelden. Ook in de popmuziek treft men veelvuldig de grote stad als thema aan en sommige muzikanten beschrijven op bijna antropologische wijze het alledaagse stadsleven, zoals Tom Waits op zijn album *Swordfishtrombones* (1983) of Lou Reed op *New York* (1989). Ook in andere kunstdisciplines liggen de voorbeelden van stedelijke verbeelding voor het oprapen. AGORA heeft uit dit enorme scala een artikel over de speelfilm gekozen.

Amerikaanse sociaal geografen en cultuurwetenschappers hebben veelvuldig onderzoek gedaan naar de representatie van steden en suburbs in Hollywoodfilms. Suburbs blijken het daarin consequent te moeten ontgelden en worden geportretteerd als oersaai en extreem burgerlijk. Marloes Wevers stelde zich in navolging van dit Amerikaanse voorbeeld de vraag hoe steden en buitenwijken in Nederlandse films worden verbeeld.

We hopen dat de lezer door deze selectie van uiteenlopende casestudies en interviews, waarin verschillend artistieke disciplines centraal staan, een indruk krijgt van de veelzijdigheid van de relaties die er tussen kunst en de stad bestaan. Het vereist in sommige gevallen wat creativiteit en verbeeldingskracht om die te zien, maar de resultaten van onderzoek dat uitgaat van de stad als kunstlandschap mogen er naar onze mening wezen. Oordeel zelf.

Marloes Wevers (mjwevers@yahoo.com) is stadssocioloog en docent bij de Universiteit van Amsterdam. Yvonne Rijpers (y.rijpers@stipo.nl) is werkzaam bij Stipo – kennisteam voor stedelijke ontwikkeling in Amsterdam. Martin Zebracki

(zebracki@geo.uu.nl) is promovendus kunstgeografie en -planning aan de Faculteit Geowetenschappen van de Universiteit Utrecht. De auteurs zijn redacteur van AGORA.

Literatuurselectie

Florida, R. (2002) *The rise of the creative class*. New York: Basic Books.

Hall, P. (1998) *Cities in civilization: culture, innovation and urban order*. New York: Pantheon.

Holthof, M. (2007) *De vreemde subversiviteit van Paul McCarthy*. URBAN-MAG*, 3 juli 2007. <www.urbanmag.be> Laatst bezocht: februari 2008.

Lehan, R.D. (1998) *The city in literature: an intellectual and cultural history*. Berkeley: University of California Press.

Miles, M. (1997) *Art, space, and the city. Public art and urban futures*. Londen: Routledge.

Rijpers, Y. (2007) *Er was eens een stad*. AGORA 23, 2, 35-37.

Wevers, M. (2008) *Who's afraid of Roosje? City & Community, special issue on ethnic diversity and public space*. (forthcoming).

Zebracki, M.M. (2007) *Unpacking 'Public Artopia'. Public art as urban upgrading strategy? MSc thesis*. Utrecht: Faculteit Geowetenschappen, Universiteit Utrecht.

Zukin, S. (1995) *The cultures of cities*. Oxford: Blackwell.

Kunst met sociaal engagement

AUTEURS Martin M. Zebracki & Yvonne Rijpers

FOTOGRAFIE Paul le Clercq & Gerritjan Huinink

Vraag mensen wat kunst is en het merendeel zal een schilderij, een standbeeld of een ander tastbaar object noemen. Dat kunst ook een proces kan zijn, wordt aangetoond door de werkzaamheden van de Nederlandse Stichting Kunst en Openbare Ruimte (SKOR).

We staan er nauwelijks bij stil, maar we worden in de openbare ruimte omringd door allerhande kunstuitingen. Soms geïntegreerd in een gebouw, soms pontificaal op een plein en soms - steeds vaker - op een interactieve manier.

Deze kunstwerken en projecten worden niet door de overheid zelf bedacht en gerealiseerd. SKOR is een instelling die daarbij helpt. SKOR begeleidt en adviseert organisaties die kunst op een publieke locatie willen realiseren en levert waar nodig financiële ondersteuning. SKOR bestaat sinds 2000 en komt voort uit de Mondriaan Stichting, een nationaal stimuleringsfonds voor beeldende kunst, vormgeving en cultureel erfgoed, die het beleid op het gebied van kunst en openbare ruimte verzelfstandigde. SKOR is een praktijkbureau dat de nadruk legt op hedendaagse kunst(ontwikkelingen), het experiment niet schuwt en uiteenlopende typen kunst en kunstenaars bij zijn projecten betreft.

Theo Tegelaers is projectcoördinator bij SKOR en werkt in die hoedanigheid aan een breed scala van kunstprojecten. Op eigen titel vertelde hij aan AGORA over SKOR en een van haar projecten: *Liefde in de Stad* (2005, 2006, 2007).

Vernieuwing

Theo Tegelaers legt uit dat de naamgeving van SKOR veelzeggend is.

Bij het zoeken naar een naam kwamen vragen naar voren over de relatie tussen kunst en openbare ruimte, de verwachtingen van publieke kunst en de positie van kunst in hedendaagse stedelijke planning. Er werd besloten het accent op kunst te leggen. Vandaar de toevoeging 'en openbare ruimte'. "Kunstprojecten vinden plaats in de openbare ruimte en dáárdoor komt de openbare ruimte aan de orde. Niet omgedraaid: dat de openbare ruimte onderwerp is van de kunst. (...) SKOR is een kunstinstelling, geen openbare ruimte-instelling."

Tegelaers vindt het lastig om te definiëren wat kunst in de openbare ruimte voor hem precies inhoudt. SKOR bedient namelijk een breed scala aan opdrachtgevers. Over het algemeen zijn publieke instellingen een grotere rol gaan spelen binnen het opdrachtgeverschap. Zowel gezondheidsinstellingen, onderwijsinstellingen, provincies als gemeenten vinden inmiddels hun weg naar SKOR. Elke nieuwe opdracht is weer een verrassing, en dat maakt het moeilijk om te definiëren wat kunst in de openbare ruimte precies behelst. De aanleiding voor een project kan van alles zijn: een bouwproject, wegaanleg, verandering in het landschap, spooruitbreiding, et cetera. Tegelaers vindt het het

lets zichtbaar maken wat eerst niet werd gezien: dat is de kracht van kunst.

interessantst als de opdrachtgever nog niet weet wat hij wil, want dan kan SKOR op zoek naar nieuwe oplossingen en passende invalshoeken.



Federico D'Orazio's bijdrage aan Liefde in de Stad 2006: Full Llove Inn.

Hij ziet het als zijn taak om in de projecten die SKOR aangaat ontwikkelingen binnen de kunst aan de orde te stellen. In die zin zijn opdrachtgevers een noodzakelijke voorwaarde voor SKOR: zij zetten SKOR aan tot vernieuwing.

Maatschappelijke discussie

De discussie over de inrichting van de openbare ruimte is actueel en wordt zowel binnen publieke instellingen als in de maatschappij daarbuiten gevoerd. Er zijn nog maar weinig gemeentes die hun kunstbudget durven te besteden aan onbereikbare objecten op rotondes, en de standplaats van Kaboutert Buttplug was tijdenlang onderwerp van gesprek voor de Rotterdammers.

Tegelaers: "Dat die maatschappelijke discussie wordt gevoerd, is ook voor een deel te danken aan kunstprojecten die kritiek hebben geleverd op de kwaliteit van de openbare ruimte en stedenbouwkundige architectuur." Volgens Tegelaers kijken kunstenaars vaak kritischer naar de plannen voor stedelijke ontwikkeling dan de andere betrokken partijen. Dergelijke plannen worden namelijk op een zo positief mogelijke manier verkocht. "Zelden wordt er gekeken of plannen werkelijk overeenkomen met de wensen van bewoners en of ze resulteren in een openbare ruimte waarin mensen op een bevredigende manier met elkaar kunnen omgaan."

Grote projecten komen door middel van een aanbestedingssysteem in handen van projectontwikkelaars. Hierdoor krijgen zij de vrije hand bij het inrichten van de openbare ruimte en kunnen lokale overheden daar weinig invloed op uitoefenen. Dit is een interessant gegeven, vindt Tegelaers. Het geeft hem de kans om aan tafel te zitten met overheden

en projectontwikkelaars en met hen in discussie te treden over de rol van kunst in de openbare ruimte. Op die manier kan de kwaliteit van de openbare ruimte naar een hoger niveau getild worden. Dit betrekken van mensen, de gebruikers, bij publieke kunstprojecten en het voeren van de maatschappelijke discussie daarover gebeurt bij SKOR.

Productieproces

Ruimte omvat in de projecten van SKOR meer dan de fysieke stedelijke ruimte. Kunst in de openbare ruimte kan ook gebruikmaken van mentale of virtuele ruimte door middel van conceptuele kunst.

SKOR is momenteel bezig met het ontwikkelen van een Spinoza-monument voor Amsterdam. Vragen die Tegelaers hierbij interesseren zijn: "Wat kan het gedachtegoed van Spinoza binnen de politieke en maatschappelijke actualiteit betekenen? Kunnen we daar iets mee? Kun je dat op een interessante manier aan de orde stellen? Hoe doe je dat dan met een monument?" Het neerzetten van een monument is volgens Tegelaers een ouderwetse manier van persoonsverering of het markeren van een herinnering. Hij voelt niets voor een 'sukkel op een sokkel' en is op zoek naar nieuwe invalshoeken: "Wat voor functie zou het [monument] kunnen hebben? Met welke mensen moet je gaan praten? Welke kunstenaars zoek je daarbij?"

Bij een dergelijk project zou samenwerking met een museum mogelijk zijn om die discussie op een breed vlak te kunnen voeren. Volgens Tegelaers is het belangrijk om verschillende partijen bij publieke kunstprojecten te betrekken. SKOR heeft zelf niet alle kennis in huis, en het breed uitzetten van een project zorgt ervoor dat mensen met de juiste expertise worden betrokken.

het publiek en welke rol heeft het?

Het is onmogelijk om één doelgroep voor SKOR te definiëren. De vragen van de opdrachtgevers zijn divers en daardoor de projecten ook. Tegelaers: "Bij ieder project heb je te maken met een andere context, maar ook met een ander publiek, dat niet altijd heel specifiek te definiëren is. Als je het over onderwijs of gezondheidszorg hebt, dan is het sowieso duidelijk om welk publiek het gaat. Als het om andere vragen gaat, is dat ook vaak het geval. Echter, bij het Spinoza-monument ken je het publiek minder goed, dus daar richt je je op een bredere, minder gedefinieerde doelgroep. Ook bij Liefde in de Stad loop je hier tegenaan. Het publiek dat zijn de passanten en iedereen die zin heeft om deel te nemen aan de discussie."

Volgens Tegelaers is de meerwaarde van publieke kunst dat het onverwachte verbindingen legt tussen verhalen en geschiedenissen, waardoor er betekenis wordt toegevoegd aan de locatie van het kunstwerk in kwestie.

Toekomst

De maatschappij is voortdurend in ontwikkeling. Dit heeft zijn weerslag op de kunsten en daarop moet SKOR reageren en anticiperen. SKOR beleeft een interessante tijd. Tegelaers: "Er barsten allerlei discussies los, ook binnen de kunsten zelf. Eigenlijk heeft het maatschappelijke engagement van kunst nog nooit zo hoog op de agenda gestaan." SKOR wil aan deze discussie richting geven.

Een spannende en uitdagende ontwikkeling waar SKOR steeds vaker

mee te maken krijgt, is de wens van zowel publieke als private instellingen om kunst als marketinginstrument in te zetten, bijvoorbeeld in 'city marketing'. Daar is op zich niets mis mee, vindt Tegelaers, zolang de kunstenaar ruimte krijgt om een eigen standpunt in te nemen en een kunstwerk kan realiseren dat niet eenduidig is, maar meerlagig en dat door de tijd heen meerdere betekenissen kan genereren. Het is vooral belangrijk dat kunst niet dienend is en er niet slechts op gericht is om één boodschap uit te dragen, want dan wordt het reclame. De kunst is de kunst de kunst te laten.

Martin Zebracki (zebracki@geo.uu.nl) is promovendus kunstgeografie en -planologie aan de Faculteit Geowetenschappen van Universiteit Utrecht. Yvonne Rijpers (y.rijpers@stipo.nl) is werkzaam bij Stipo – kennisteam voor stedelijke ontwikkeling in Amsterdam. Beiden zijn redacteur van AGORA. De foto's bij dit artikel zijn in samenwerking met en dankzij financiële ondersteuning door SKOR tot stand gekomen.

Literatuurselectie

Instituut Liefde in de Stad (2008) Liefde in de Stad. Voor de liefdevolle omgang. <www.liefdeindestad.nl> Laatst bezocht februari 2008.

SKOR (2008) Stichting Kunst en Openbare Ruimte. <www.skor.nl> Laatst bezocht februari 2008.



De Burenwinkel (2007) van EGBG.

Confronterende kunst in station Alexanderplatz

AUTEURS Carlos López Galvis & Yvonne Rijpers

FOTOGRAFIE Hendrik Dacquin & Meena Kadri

Plekken als stations getuigen van efficiëntie, onpersoonlijkheid, doelbewustheid en alledaagsheid. Mensen komen er slechts om met de trein te gaan en zijn zich daardoor meestal niet zo bewust van hun fysieke omgeving. In het U2 station van Alexanderplatz in voormalig Oost-Berlijn wordt dit door middel van publieke kunst benadrukt.

Alexanderplatz is een plein met een veelbewogen geschiedenis. Voor, tijdens en na de Muur was het een belangrijk economisch en cultureel centrum. Het is waarschijnlijk het bekendst om haar Fernsehturm, maar ook om het station dat aan het plein ligt. Dit station werd geopend in 1882, toen Alexanderplatz een van de drukste pleinen in Berlijn was. Treinen, metro's, trams, bussen en allerlei andere diensten en faciliteiten komen hier samen.

De aanleg van de Berlijnse Muur in 1961 had een ingrijpend effect op de verkeerssituatie van Alexanderplatz. Voor die tijd was Alexanderplatz een van de belangrijkste verbindingpunten tussen Oost- en West-Berlijn, maar toen vrij verkeer niet meer mogelijk was, werden de metrolijnen 'doorgesneden'. Na de val van de Muur in 1989 werd de verkeerssituatie weer min of meer zoals zij voor 1961 was, maar de socialistische invloed is in de gebouwde omgeving nog duidelijk terug te vinden.

Alexanderplatz is een zeer dynamische openbare ruimte. Kapitalisme en communisme hebben elkaar afgewisseld en het aanzien van het plein blijvend beïnvloed. Deze maatschappelijke dynamiek wordt

goed geïllustreerd door het kunstproject dat al tientallen jaren op het perron van U-Bahnlijn 2 in dit station plaatsvindt. Dit project staat centraal in dit artikel. Het station wordt daarbij benaderd als een publiek domein, waarvan het karakter in de loop der tijd door ingrepen van verschillende kunstenaars steeds is veranderd. We zijn vooral geïnteresseerd in het effect dat de kunstwerken op de bezoekers van het station hebben.

Culturele uitwisseling

Het station bij Alexanderplatz is een openbare ruimte in de zin dat het een fysieke plaats is waar iedereen mag komen, maar het is ook een publiek domein. In die opvatting wordt vooral op de sociale functie van de ruimte gelet. Het station vervult een transportfunctie voor vele mensen met uiteenlopende sociale achtergronden, en als zij elkaar tegenkomen, vinden er verschillende vormen van culturele uitwisseling plaats. Deze uitwisseling kan confronterend zijn. Reizigers kunnen worden opgeschrikt door dingen waar zij in hun eigen sociale omgeving niet mee bekend zijn, zoals de aanblik van drugsverslaafden. Uitwisseling kan echter ook letterlijk of figuurlijk een dialoog zijn. Twee mensen die elkaar niet kennen en op het perron een praatje over het weer maken, participeren in een wederzijdse uitwisseling. Welke rol kunnen kunstwerken spelen in het proces van culturele uitwisseling in dit publieke domein?

Om die vraag te kunnen beantwoorden, bestuderen we het kunstproject U2. Dit project, waarbij kunstwerken tijdelijk worden

geëxposeerd in het U-Bahnstation, heeft zijn oorsprong in de socialistische periode en vond voor het eerst plaats in 1958. Het werd in gang gezet door het Verband Bildender Künstler der DDR (VBK): een organisatie die directe banden had met het Ministerie van Cultuur. De exposities waren sterk gekoppeld aan de politieke bedoelingen van de toenmalige regering. De thema's van de tentoonstellingen en kunstwerken hielden het publiek een ideologisch socialistisch toekomstbeeld voor. Als centrum van socialistisch Berlijn en belangrijk verbindingspunt met West-Berlijn was de keuze voor Alexanderplatz geen toevallige. Het project wilde de socialistische ideologie uitdragen naar de westerse wereld.

De tentoonstellingen duurden tot 1961 en werden in 1982 nieuw leven ingeblazen. Tot 1987 stonden de projecten nog altijd in het teken van het politiek imago dat de DDR wilde uitstralen, maar na de val van de Muur veranderde dat. In 1992 nam een nieuwe organisatie het initiatief over: het Neue Gesellschaft für bildende Kunst (NGBK). Wij concentreren ons op drie kunstwerken die na de Wende in het kader van dit project gerealiseerd zijn om aan te geven op welke manier kunst opvattingen en het gedrag van reizigers beïnvloedt.

Schöne Aussichten (1995)

De tentoonstelling *Schöne Aussichten* (vert. Mooie Uitzichten) vond plaats in 1995. *Voyeur* van Adrian en *Nose* van Karoline Bofinger maakten hier deel van uit. De kunstwerken werden geëxposeerd op grote reclameborden in het station en waren indrukwekkend in hun

eenvoud. De kunstwerken refereerden aan de zintuiglijke ervaring: *Voyeur* was een nadrukkelijk aanwezig vervormd oog, en *Nose* is een vergrote impressie van een neus, die gassen opneemt uit de omgeving van U2.

Confronteerden deze werken echt? Dat is een lastige vraag, omdat we de werken niet meer in de context van 1995 kunnen bekijken, maar door de centrale ideeën en doelen achter dit project te bekijken, kan misschien toch iets gezegd worden over de betekenis van deze kunstwerken in de context van de expositie.

Uniek aan de locatie is dat zij bewust ontworpen is om mensen bloot te stellen aan allerlei vormen van reclame. Door de jarenlange traditie is het echter vanzelfsprekend geworden dat er kunstwerken tentoongesteld worden. In 1989 heeft het project bij Alexanderplatz daarom een nieuwe naam gekregen: *Kunst Statt Werbung* (vert. Kunst in plaats van reclame). Hiermee werd een duidelijke rol voor dit station geclaimd: het op afstand houden van het alomtegenwoordige consumentgerichte denken.

De werken in de tentoonstelling *Schöne Aussichten* beïnvloedden zonder twijfel de indruk die mensen van het station hadden. Zowel *Voyeur* als *Nose* legde nadruk op de zintuigen waarmee we het station waarnemen: neus en oog. *Voyeur* verbeeldde de blik van een buitenstaander, een denkbeeldig persoon die onze blik ondervraagt. De uitdrukking die voor dit oog is gekozen, is niet bijzonder vriendelijk en daardoor indringend. Hij wekte de suggestie van 'reizen': het oog leek te vertrekken. Dit verklaart ook de onduidelijkheid waarmee het staart. Het oog is onderweg, net als de mensen die





Prêt-à-porter - Bereit zum tragen (2007) van Heike Hamann. Installatie met rode loper, spotlights en applaus uit luidsprekers, dat weerklinkt als er reizigers over de loper wandelen.

hem bekeken. Waarschijnlijk hebben wij een zelfde soort blik in onze ogen als we rennen om een trein te halen. Het verschil is echter dat de voyeur bleef, hoewel hij leek te vertrekken.

Nose was daarentegen niet bezig te vertrekken, maar suggereerde juist geketende aanwezigheid. Wat veranderde, was de informatie die Nose kreeg. Verschillende hoeveelheden en combinaties van gassen drongen doorlopend de neus binnen, afhankelijk van waar men zich in het station bevond. Deze afbeelding herinnerde reizigers eraan dat we nauwelijks nadenken over de lucht die we inademen als we op het station zijn, of tijdens onze reizen.

Of deze kunstwerken werkelijk provokeerden, is discutabel. Beide benadrukten het fenomeen waarneming. Het gevoel constant 'bekeken' en 'geroken' te worden, kan verontrustend zijn. Tegelijkertijd werden de kunstwerken natuurlijk zelf ook bekeken, maar wie durft er echt goed naar te kijken als hij het gevoel heeft grondig geanalyseerd te worden?

Einladung (1998)

Van de vierentwintig voorstellen voor de expositie van 1998 werden er twee geselecteerd. Dat jaar werden kunstenaars voor het eerst geselecteerd op uitnodiging in plaats van open inschrijving. Het was ook de eerste keer dat het gehele perron van de U-Bahnlijn 2 beschikbaar was. We kijken in het bijzonder naar een van de geselecteerde kunstwerken, te weten *Einladung* (vert. Uitnodiging).

Einladung bestond uit 32 tekstposters die op reclameborden werden tentoongesteld. Op deze posters stonden provocerende reclameboodschappen van (denkbeeldige) sociale dienstverleningsorganisaties. De slogans werden daarbij heel groot afgebeeld en daaronder

in veel kleinere letters de contactgegevens van de betreffende organisatie.

Durchdrehen (vert. Doordraaien) is een poster die zich richt tot mensen met een psychische stoornis. Op de poster staat een aantal gegevens: Voor hulp kon men een bellen op woensdagmiddag tussen een en vijf uur. Daarnaast was er een nummer voor 'noodgevallen'. Naast deze hingen er nog 31 vergelijkbare posters met variaties op dit thema. Aanvullend flyerden de kunstenaars met uitnodigingen voor soortgelijke voorzieningen.

Aanvankelijk lijken deze boodschappen slechts confronterende uitroepen, maar op het tweede gezicht blijken ze ook anders geïnterpreteerd te kunnen worden. De keuze van de woorden is een manier voor de kunstenaars om 'afwijkende' mensen bij het 'normale' dagelijkse leven te betrekken, om degenen die uitgesloten zijn in te sluiten. Dat is voor sommigen een ongemakkelijk idee. Elke poster is gericht aan mensen die in situaties verkeren waarin extra aandacht nodig is: mentale afwijkingen, vreemde eetgewoonten, daklozen, hongerigen, gehandicapten, doven, werklozen en slachtoffers van verkrachting. Iedereen die deze posters ziet, kan de betreffende hulporganisaties bereiken, mits de situatie daartoe aanleiding geeft. Je belt ze niet voor de lol of uit nieuwsgierigheid. Niettemin kan iedereen in een situatie terechtkomen waarin hij genoodzaakt is te bellen, en de posters benadrukken dat risico.

Gedurende de expositie waren deze posters onderdeel van de dagelijkse route van duizenden reizigers, die geconfronteerd werden met opvallende tekens van wat men abnormaal en afwijkend vindt. *Einladung* bevestigt die opvattingen echter niet. Integendeel. Het is een statement tegen het idee dat er zoiets als normaal bestaat,

gericht aan een publiek dat op het moment van confrontatie bezig is met een alledaagse routine.

Parasitäre Verhältnisse und Dialoge (2002)

Een manier om het kunstwerk van Stella Geppert, *Parasitäre Verhältnisse und Dialoge* (2002) (vert. Parasitaire relaties en dialoog), te begrijpen, is door het te zien als een poging om de zwijgende dialoog tussen de reizigers en het station zichtbaar te maken. De basis van deze dialoog is eenvoudige fysieke interactie, zoals het leunen tegen een muur. Deze interactie heeft altijd al bestaan, al was zij stil en onzichtbaar. Foto's van wachtende mensen bewijzen deze dagelijkse onbewuste interacties. De kunstenaar maakte deze interactie niet woordelijk expliciet, maar door rode kussens te plaatsen op de plekken waar de anonieme dialogen plaatsvonden: daar waar mensen leunen. Gepperts subtiele interventie veranderde niets essentieels in het station, maar wijzigde wel de plaatsen waar en de wijze waarop men ergens tegenaan leunde tijdens het wachten. Er werd iets geplaatst tussen het station en de leuner.

De kunstenaar noemde haar werk een parasiet. Waren de reizigers die tegen de kussens aanleunden terwijl ze wachtten op de volgende trein dan ook parasieten? Betekent dit in het algemeen dat de ervaring van het wachten op het perron een parasitaire ervaring is? Het zijn vragen die ontstaan door de titel van het kunstwerk.

Het doel van Gepperts werk is om dialogen op te bouwen tussen ons, de 'parasieten', en de omgeving waarin we ons bevinden, die gekarakteriseerd wordt door efficiëntie: als gebruikers van de metro wordt niet meer van ons verwacht dan dat we wachten en daarna vertrekken. We kunnen wel een krant of een blikje cola kopen, maar dit zijn dingen die we meenemen op doorreis: wij zijn hier niet speciaal voor die krant of dat blikje frisdrank. In die zin zijn we volgens Geppert parasieten. Ze uit deze gedachte niet door het woord op een groot bord te zetten, maar door de onbewuste interacties simpelweg een naam te geven.

Suggereert dit eigenlijk niet dat het hele menselijke bestaan een parasitaire ervaring is?

Anders dan in het museum

We hebben gekeken naar de rol van kunstprojecten in het proces van culturele uitwisseling in het publieke domein. Bezoekers van station Alexanderplatz ervaren deze uitwisselingen vooral als confronterend. Het kunstproject U2 institutionaliseert de aanwezigheid van confronterende mechanismen in het publieke domein op een manier die men normaal gesproken niet verwacht.

Kunst in een metrostation is duidelijk anders dan in een museum. De toegevoegde waarde voor zowel de reizigers als de kunstwerken is niet alleen inherent aan de locatie, maar schuilt ook in het onverwachte en verrassende karakter van de tentoonstelling. Kunstwerken worden in de openbare ruimte anders ervaren. Mensen komen er niet speciaal voor naar het station, maar ze maken niettemin indruk. U2 illustreert hoe kunstwerken in de openbare ruimte mensen kunnen, en zullen, confronteren. Stella Gepperts werk slaagt daar waarschijnlijk het beste in, omdat het reizigers aanzet tot nadenken over hun handelen in de publieke ruimte.

Projecten als U2 maken duidelijk hoe kunstwerken een middel

kunnen zijn om gevoelens los te maken. Ze lokken een culturele uitwisseling uit en spelen daardoor een sleutelrol in het functioneren van het publieke domein. Omdat de tentoonstellingen in het metrostation Alexanderplatz tijdelijk zijn en de kunstwerken op verschillende manieren uitdagen en confronteren, worden er op verschillende tijdstippen verschillende dialogen gevoerd. In essentie is die tijdelijkheid ook kenmerkend voor de aard van publieke domein zelf, dat op verschillende plaatsen kan ontstaan en op den duur ook weer verdwijnt. Parallel aan het constant veranderende publiek en de maatschappelijke ontwikkelingen door de tijd heen, blijft metrostation Alexanderplatz weliswaar fysiek hetzelfde, maar wijzigt de sfeer van het publieke domein door de afwisselende tentoonstellingen voortdurend.

Carlos López Galvis (calnitch@yahoo.com) is PhD-student Comparative Metropolitan History aan het Institute of Historical Research van de University of London.
Yvonne Rijpers (y.rijpers@stipo.nl) is werkzaam bij Stipo – kennisteam voor stedelijke ontwikkeling in Amsterdam en redacteur van AGORA. Vertaling Mischa Dekker & Stefan Sweijen.

Literatuurselectie

- Castells, (1996) *The information age: economy, society and culture*. Volume 1. *The rise of the network society*. Cambridge, Oxford: Blackwell Publishers.
- Hajer, M. & A. Reijndorp (2001) *Op zoek naar een nieuw publiek domein*. Rotterdam: NAI Uitgevers.
- Hajer, M. (1994) *De stad als publiek domein*. Rotterdam: NAI Uitgevers.
- Musterer, C. (1999) *Die Kunstprojekte auf dem U-Bahnhof Alexanderplatz. Möglichkeiten und Grenzen der Plakatgestaltung*. Freie Universität Berlin; Fachbereich Geschichts- und Kulturwissenschaften; Institut für Kunstgeschichte.
- Sennett, R. (1974) *The fall of public man*. New York: Alfred A. Knopf.
- Soja, E.W. (2000) *Postmetropolis. Critical studies of cities and regions*. Londen: Blackwell.
- Sorkin, M. (1992) *Variations on a theme park*. New York: The Noonday Press.
- Swindler, A. (1986) *Culture in action: Symbols and strategies*. *American Sociological Review* 51, 273-286.
- Urry, J. (1990) *The tourist gaze. Leisure and travel in contemporary societies*. Londen: Sage.
- Zukin, S. (1991) *Landscapes of power: from Detroit to Disneyworld*. Berkeley, Los Angeles: University of California Press.

Arc de Triomphe. Wiens triomf?

AUTEUR Alexandra Schüssler

FOTOGRAFIE Gelitin

Om collectieve opwinding over kunst in de publieke ruimte te begrijpen, moet men zich zowel in het kunstwerk zelf als in de locatie daarvan verdiepen. Het openbare podium en de aanstootgevendheid zijn namelijk met elkaar verknoopt.

Eind juli 2003, middenin de komkommertijd, prezen de Oostenrijkse en Duitse media zich gelukkig dat ze konden berichten over een spectaculair kunstschandaal, onder koppen als: "Salzburg: Scandaleuze sculptuur afgedekt", "Naakte man zorgt voor problemen" en "Publieke woede bij opening festival". De aanleiding was een openbaar standbeeld van een naakte man van het kunstenaarscollectief Gelatin, tegenwoordig Gelitin genaamd, aanbesteed door Agnes Husslein, kunsthistoricus en directeur van het Rupertinum Museum voor Moderne Kunst in Salzburg. Het beeld, getiteld *Arc de Triomphe*, is gemaakt van schroot overdekt met huidkleurige plasticine, een soort boetseerlei, en staat op handen en voeten achterovergebogen op sokkels. Op die manier vormt het mannelijke lichaam een poort, hoog genoeg om onderdoor te lopen. Uit zijn stijve penis spuit vloeistof, die met een boog in zijn mond terecht komt. Het beeld is geplaatst op het Max-Reinhardtplatz vlak bij het Großes Festspielhaus.

Nog voor de officiële onthulling besloten plaatselijke politici om de obscene fontein te laten verwijderen. De situatie liep bijna uit de hand toen de kunstenaars hun werk probeerden te beschermen door erbovenop te gaan zitten.



Arc de Triomphe, Salzburg (Oostenrijk).

Ondanks dat de museumdirecteur volhardde in haar beroep op de vrijheid van de kunsten, verborg de brandweer het beeld achter houten schotten. Om een rechtszaak te voorkomen, stemden Husslein en de kunstenaars uiteindelijk in met een definitieve verwijdering.

In de daaropvolgende dagen publiceerden de kranten tal van ingezonden brieven met uiteenlopende standpunten over deze gebeurtenissen, zowel negatieve, positieve als cynische. "Het toonbeeld van decadentie. Het doet denken aan het oude Rome en zijn teloorgang," kon men lezen in de *Salzburger Nachrichten*. Een dame schreef: "Afgrijpselijk waar het publiek in Salzburg mee geconfronteerd wordt en wat men maar als kunst moet accepteren. Ik

Gelitin, tot 2005 bekend onder de naam Gelatin, is een Weens kunstenaarscollectief bestaande uit Wolfgang Ganter, Ali Janka, Florian Reither en Tobias Urban, die elkaar in 1978 leerden kennen en sinds 1993 internationaal exposeren. Gelitin werkt in de traditie van de relationele esthetica, wat uitgaat van het idee dat een kunstwerk pas betekenis krijgt in een sociale context en in interactie met publiek. Dit soort kunst heeft vaak de vorm van spectaculaire openbare manifestaties en tijdelijke exposities. Gelitin vertoont in dat opzicht verwantschap met het in Nederland beter bekende Atelier Van Lieshout.

Gelitin trok de afgelopen jaren onder andere de aandacht met *Weltwunder* (2000) voor de Expo in Hannover, een onderwatergrot die alleen bereikt kon worden als men door een vijf meter lange pijp dook, *Die totale Osmose* (2001), een moeras rond het Oostenrijkpaviljoen tijdens de Weense Biënnale, *Otto Volante* (2004), een gigantische achtbaan in een galerie in Milaan, en *Hase* (2005), een zestig meter lange roze speelgoedhaas in het bergachtige Italiaanse landschap nabij Genua.

behoor toch tot een buitengewoon ruimdenkende generatie, en ik sta open voor vernieuwing, maar (...)." Ook werd er gerept van een "pornografische uitspatting" en dat de fontein "thuishoort in een seksshop".

Anderen verdedigden *Arc de Triomphe* juist, omdat het afwijzen van deze sculptuur een 'Weltkulturstad' - een titel waar Salzburg prat op gaat - onwaardig zou zijn en zou verraden hoe "achterlijk" de stad in wezen is. Critici en politieke tegenstanders werden er bovendien op gewezen dat heel Salzburg vol staat met naakten die, behalve in stijl, niets van de triomfboog verschillen. Ook werden de politici die verantwoordelijk waren voor de verwijdering van

heimelijke penisnijd verdacht. In reactie op andere ingezonden brieven schreef iemand: "Ik ben verbijsterd door de ingezonden brieven van (...) en (...) van 28 juli 2003. Blijkbaar zijn er mensen in Salzburg die niet willen begrijpen dat we inmiddels in het jaar 2003 leven. (...) *Arc de Triomphe* toont het natuurlijkste ter wereld: een erectie."

Tot slot waren er reacties met een cynische ondertoon. Iemand schreef hoe geweldig het was dat men in Salzburg voor de verandering eens onder een kont door kon lopen in plaats van erin kruipen, daarmee verwijzend naar de benoemingsprocedures bij erebaantjes en de roddel dat Husslein haar positie dankt aan vriendjespolitiek. Een andere schrijver betreurde het dat met *Arc de Triomphe* ook de houten constructie waarachter hij tijdelijk schuilging verwijderd was, omdat die als 'art action' minstens zo interessant was. Husslein werd met Catharina de Grote vergeleken, waarbij aangetekend werd dat de laatste wél het fatsoen had om erotische kunst verborgen te houden. Ook werd zij beschuldigd van het schofferen van de Salzburgers en, nog verontrustender, "onze gasten". Tot slot werd de financiering aan de orde gesteld. "Het is toch zeker niet met belastingcenten betaald?!" Iemand anders stelt echter dat Gelatin leeft van publieke aanbestedingen en subsidies: belastinggeld dus. De openingszin van deze bijdrage luidde: "Gelatin is een stel joodse nichten."

Hoofdbreken en aanpak

Arc de Triomphe is slechts een van vele voorbeelden van kunstwerken in de openbare ruimte die sterk gepolariseerde reacties oproept. Om meer inzicht te krijgen in dergelijke publieke opwinding volstaat een zuiver artistieke benadering niet, omdat de context van openbaarheid essentieel is voor zowel de receptie als de aard van het kunstwerk. Kunst en het openbare domein zijn in die zin met elkaar verknoopt, zeker als de kunstenaar ook nog de intentie heeft om met zijn werk iets over dat domein te zeggen. Incidenten als in Salzburg moeten daarom vanuit verschillende, elkaar aanvullende invalshoeken bekeken worden.

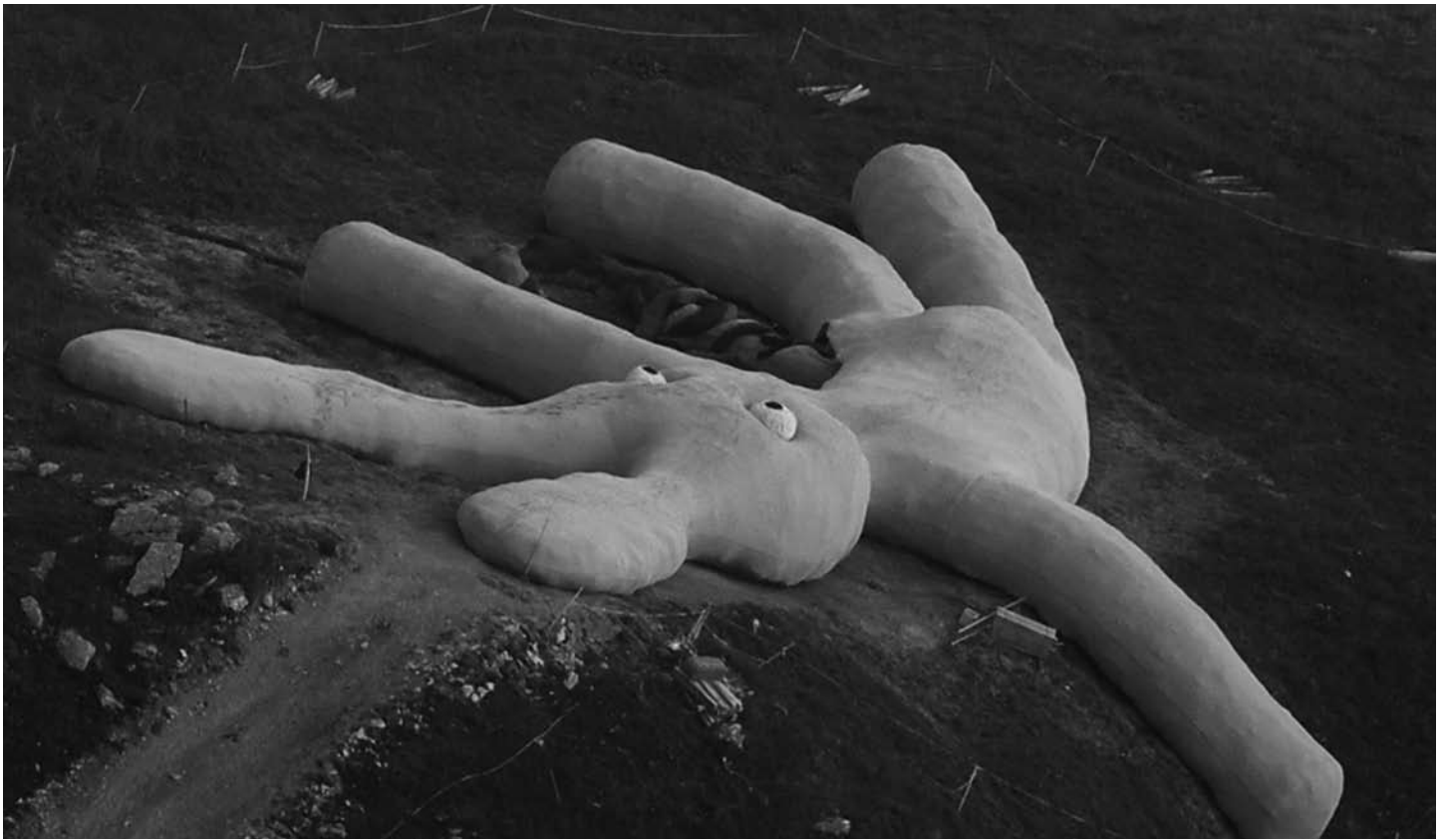
De eerste benaderingswijze is al gedemonstreerd: de mediaberichtgeving. Als men zich op sociaalwetenschappelijke wijze tot kunst in openbare ruimte wil verhouden, kan men immers niet om de 'publieke opinie' heen. Meer informatie over de receptie kan men vervolgens verkrijgen door het interviewen van beleidsmakers, passanten, buurtbewoners en professionals uit de kunstwereld. Als men meer wil weten over het productieproces zijn kunstenaars zelf de belangrijkste informanten. Het observeren van de totstandkoming van kunstwerken en het interviewen van kunstenaars kan interessante inzichten opleveren. Ook het bezoeken van hun ateliers en het bijwonen van ontmoetingen tussen kunstenaars en galeriehouders, museumcuratoren, politici en kunstacademiestudenten kan zeer verhelderend zijn.

Van de analyse van de productie is het nog slechts een kleine stap naar interpretatie van het kunstwerk zelf. Om de betekenis te kunnen bepalen, moet het zowel in samenhang met de rest van het werk van de kunstenaar als in relatie tot de ruimtelijke inbedding worden bestudeerd.

Tot slot moeten de gegevens die via deze methoden verzameld worden in een sociaalwetenschappelijk discours geplaatst worden. In de rest van dit artikel zal aan de hand van de casestudie naar Gelatins *Arc de Triomphe* worden geïllustreerd welke resultaten deze werkwijze oplevert.

Gevoel voor de situatie

De kunstwereld verdacht de museumdirecteur er sterk van dat dit schandaal gepland was. Traditioneel plaatst het Rupertinum gedurende het Salzburger



Hase, Artesina (Italië).

Festspiele een tijdelijk kunstwerk op een prominente plek in de stad, en dit jaar zou galeriehoudster Christian Meyer Gelatin hebben aangeraden. Het was te voorzien dat dit problemen zou opleveren aangezien Gelatin een reputatie heeft van bizar werk met sterke seksuele connotaties, terwijl Salzburg bekendstaat om een conservatief klimaat en provincialistische opvattingen. Gelatins projecten waren al vaker aanleiding geweest voor conflicten. Verschillende van hun werken werden verwijderend en andere moesten dag en nacht bewaakt worden om vernieling te voorkomen. Voorbeelden zijn *Operation Lila* (1999), een kamer vol 'verschrikkingen van de moderne medische zorg' voor de kinderafdeling van een ziekenhuis, en *Schlürfbrunnen* (2001), een onzichtbare, want ondergrondse fontein bij een parkeerplaats: een drinkplaats voor auto's. In Salzburg toonde Gelatin wederom haar geweldige gevoel voor de situatie.

Arc de Triomphe is typisch plaats specifiek. In Salzburg vindt men 45 stenen en bronzen fonteinen, alle gemaakt voor de eeuwigheid, terwijl Gelatins fontein is vervaardigd uit oud schroot en boetseerleij.

Het plein waar het kunstwerk staat, is genoemd naar Max Reinhardt, een beroemde Oostenrijkse acteur die in 1920 een belangrijke rol speelde bij de oprichting van het Salzburger Festspiele, een van de bekendste klassieke muziekfestivals in Europa. Samen met Mozart is het bepalend voor Salzburgs identiteit én economie, en het tilt de stad jaarlijks even uit de schaduw van Oostenrijks werkelijke culturele hoofdstad: Wenen. Deze kleine provinciestad werd door Von Humboldt ooit een van de mooiste steden ter wereld genoemd en is tegenwoordig het ideale decor voor de bijeenkomst van de beau monde, wiens leden als pelgrims naar Salzburg trekken om opera's en concerten bij te wonen. De lokale bevolking participeert hier nauwelijks in, maar profiteert uiteraard van het elitetoerisme. Het Reinhardtplatz, waarvoor *Arc de Triomphe* bewust werd aanbesteed, ligt tussen het Rupertinum en de belangrijkste concertzalen, waardoor de festivalbezoekers het onvermijdelijk moeten oversteken

om de tempels der onbetaalbare hoge cultuur te bereiken. In die zin fungeert het plein als een soort buffer tussen het museum voor schone kunsten, dat algemeen beschouwd wordt als een enclave in de markteconomie, en het wereldse, door de wetten van het geld beheerste 'grote spektakel'.

Arc de Triomphe is niet het eerste publieke kunstwerk dat zich bewust richt tegen het culturele toerisme en Salzburgs commodificatie van cultureel erfgoed en daarmee een rel veroorzaakt. Paola Pivi's omgedraaide helikopter op het Residenzplatz, oorspronkelijk bedoeld voor het Mozartplatz, deed in 2006 ook veel stof opwaaien, evenals het bronzen beeld van een vrouwelijke Mozart van Markus Lüpertz. Het werd in september 2005 beschadigd door een omstreden bestrijder van moreel verval in de kunsten. En toen de plaatselijke kunstenaar Anton Thuswaldner in 1991 zevenhonderd boodschappenwagentjes opstapelde rond een Mozartbeeld op het Mozartplatz reageerde oud-Salzburg diep geschokt.

Weerzinwekkend, maar waarom?

Wat is er nu precies zo weerzinwekkend aan *Arc de Triomphe*? Kort gezegd speelt het werk in op verschillende gevoeligheden, terwijl het tegenstrijdige boodschappen uitdraagt. Om te beginnen weten we niet zeker of dit een plussende of ejaculerende man is. Daardoor spelen twee clusters van fantasieën een rol.

Afgezien van de vraag of het urine of sperma is, is zijn prestatie hoe dan ook een triomf. Hij heeft atletische controle over zijn lichaam, want hij is in staat om in zijn achterovergebogen houding te blijven staan. (Zijn tennissokken en T-shirt verwijzen ook naar de sportwereld.) Alsof dat nog niet indrukwekkend genoeg is, lukt het hem ook nog om in zijn eigen mond te plassen, dan wel te ejaculeren. Door zijn eigen vocht te drinken, dat zijn lichaam uiteindelijk opnieuw als urine zal verlaten, creëert hij in een triomf der autonomie een zelfvoorzienend gesloten circuit: hij consumeert wat hij zelf heeft geproduceerd

en produceert daarmee wat hij zal consumeren. Er is geen surplus dat iemand zich kan toe-eigenen en geen afval dat moet worden weggevoerd. In het geval van ejaculatie geldt hetzelfde: donor en ontvanger zijn dezelfde. Maar wat zal daaruit groeien? Is autogenese mogelijk? Wordt Frankensteins droom nog altijd nagejaagd? Zal deze zaadslikkende sportman nieuw leven baren uit zijn hoofd, zoals Jupiter? Of zien we hier wellicht een overwinning van narcistisch solipsisme?

Tegelijkertijd zijn er aanwijzingen dat de roze kleiman een monument van sociale isolatie en onvermogen is. Zijn armen en benen zijn lang en dun en zijn nauwelijks vol te houden positie wekt een kwetsbare indruk. De sportieve man heeft bovendien iets belachelijks doordat hij niets draagt behalve witte sportsokken en een hemd dat klungelig naar zijn kin is afgegleden, waardoor zijn buik ontbloot is. In plaats van zijn sperma of urine met een machtig gebaar de wereld in te spuiten om Moeder Natuur tot groei of voortplanting te stimuleren, verspilt hij het kostbare vocht over (of in) zichzelf. Op die manier zal hij niets voortbrengen. De mistroostigheid van zijn uiterlijk wordt ook in belangrijke mate veroorzaakt door het materiaal waaruit het beeld is vervaardigd. Plasticine is vergankelijk en geeft het werk een amateuristische uitstraling.

Klei roept associaties op met kinderspel, en de vorm van dat materiaal is per definitie tijdelijk en veranderlijk.

Gelatins fontein is met andere woorden gelijktijdig een uitdrukking van soevereiniteit en onmacht, van ironie en kwetsbaarheid en van aanpassing en verzet.

Het meest natuurlijke denkbaar

Om te begrijpen waarom "het natuurlijkste ter wereld" het Max-Reinhardtplatz moest verlaten, is het belangrijk om stil te staan bij de collectieve fantasieën over zelfbevrediging. Want een erectie mag dan misschien als heel natuurlijk worden beschouwd, masturbatie is een heel ander verhaal. Dat is een sociaal taboe en dus per definitie onverenigbaar met openbaarheid. Bovendien is veelvuldig seksueel contact een van de factoren waaraan in een 'fit-for-fun'-cultuur individueel succes wordt afgemeten, waardoor het een beschamend teken van zwakte is als men voor seksueel genot op zijn eigen hand is aangewezen.

In *Solitary sex. A cultural history of masturbation* (2003) analyseert historicus Thomas Laqueur de maatschappelijke (non-)acceptatie van masturbatie door de eeuwen heen. Tot de zeventiende eeuw rustte er geen taboe op en maakte men zich geen zorgen over de schadelijke gevolgen, maar tegelijkertijd met de opkomst van het kapitalisme veranderde de opstelling ten opzichte van masturbatie ingrijpend. Medici gingen het als een serieus risico beschouwen, wat in 1760 wetenschappelijk werd gelegitimeerd. Het fysieke gezondheidsargument boette begin twintigste eeuw weliswaar aan kracht in toen duidelijk werd dat tuberculose niet samenhangt met zelfbevrediging, zoals tot dan toe werd aangenomen, maar veroorzaakt wordt door een bacteriële infectie, maar de angst voor soloseks verdween daarmee niet. Freud hamerde nog steeds op dezelfde achterliggende ethische kwestie: de relatie van het eenzame, individualistische zelf tot de maatschappelijke orde.

Masturbatie is tot op de dag van vandaag met schroom omkleed. Erover praten of je in het openbaar aftrekken wordt beschouwd als ultieme provocatie. Gelatin werkt onder meer in de traditie van body art, een stroming waarin het menselijk lichaam op narcistisch-exhibitionistische manier wordt gebruikt, en daarin is masturbatie als kunstvorm veelvuldig toegepast. Zolang 'zelfbevleking' plaatsvindt binnen de institutionele sfeer van de kunstwereld is het door de regels die daarbinnen gelden beschermd. Daarbuiten, en met name in de

openbare ruimte, is het echter aan heel andere sociale krachten onderhevig. Eind zeventiende, begin achttiende eeuw werd moderne masturbatie uitgevonden - dat wil zeggen: de moderne connotatie - in samenhang met nieuwe opvattingen over autonomie. De bourgeoisie zag in masturbatie een bedreiging voor de publieke moraal, omdat het plaatsvindt in totale afzondering, de zelfbevrediger zichzelf tevreden stelt met zijn private fantasieën en het voortgebrachte genot onuitputtelijk is. De zelfbevrediger consumeert zijn mentale voorstellingen. Zowel de denkbeeldige productie als de verzadigende consumptie ligt buiten de controlesfeer van de samenleving. Daarom werd masturbatie als inherent antimatenschappelijk bestempeld, als een uitsluitend op zichzelf betrekking hebbende neiging, die bovendien geassocieerd werd met een doodsverlangen; masturberen werd gelijkgesteld aan stelen van de gemeenschap en werd daarom schadelijk bevonden.

Paradoxaal genoeg waren de angstbeelden waarmee masturbatie in verband werd gebracht - privacy, verbeeldingskracht, surplus en almaar toenemende behoefte - in dezelfde periode de bouwstenen van een nieuwe samenleving en een nieuwe economische organisatievorm die tot op heden voortleeft. Alle kenmerken van masturbatie die zo verschrikkelijk werden afgekeurd, werden in meer algemene zin juist zeer gewaardeerd en openlijk geprezen. Dat maakte de zonde echter niet minder bedreigend. De zelfbevrediger werd de slechte tweelingbroer van de verlichte man en zo moet de Salzburger 'pipiman', zoals de media het kunstwerk noemde, worden opgevat.

De bourgeoisie van vandaag de dag herkent in de zelfbevrediger een voorbeeldige economische speler, maar Gelatins sportieve 'pipiman' is een krenkende vingerwijzing waartoe kapitalisme kan leiden als geld wordt opgepot in plaats van uitgegeven. Een rentenier verhindert uitwisseling van goederen, zoals een eenzame rukker zich onttrekt aan sociale interactie. Het resultaat is een in zichzelf gekeerde, langzaam interende eenmanseconomie die vroeg of laat zal instorten en verloren gaan. In dat licht houdt de *Arc de Triomphe* de bourgeoisie in Salzburg, die zich verrijkt aan de kunsten, een spiegel voor. Het is een memento mori dat helpt herinneren aan de tekortkomingen en kwetsbaarheden van een samenleving gebaseerd op een kapitalistische markteconomie.

Logisch dat dit kunstwerk zo'n ophief veroorzaakte. Door de locatie werd Gelatins kritiek doelbewust precies aan het publiek opgedrongen dat zich de boodschap het meest ter harte zou moeten nemen. En wie kan het verdragen om zijn eigen zwakte en onvermijdelijke teloorgang te aanschouwen? Dat zou pas een echte triomf zijn.

Cultureel antropoloog Alexandra Schüssler (a.schussler@uva.nl) promoveerde in 2006 op de productie en receptie van 'art brut' op basis van een casestudie naar het Haus der Künstler in de psychiatrische inrichting van Gugging, Oostenrijk. Vertaling Marloes Wevers.

Literatuurselectie

Laqueur, T. (2003) *Solitary Sex. A Cultural History of Masturbation*. New York: Zone Books.

Gelatin (2008) Documented projects: *Arc de Triomphe*. <www.gelatin.net> Laatst bezocht januari 2008.

Straatkunst op het hoogste podium

AUTEURS Mischa Dekker & Stefan Sweijen

FOTOGRAFIE Serge Ligtenberg, Jan Zimmermann & Suriya Kongsomsuksiri

Straatkunst wordt binnen de kunstwereld steeds serieuzer genomen, getuige de opkomst van vele jongerentheaters. Ondertussen is er weinig aandacht meer voor de straatcultuur waar deze theatervorm uit voortkomt. ISH Institute maakt met en voor jongeren multiculturele en multidisciplinaire theatervoorstellingen. AGORA interviewde oprichter Marco Gerris.

“ISH is een multidisciplinair en multicultureel gezelschap,” introduceert Marco Gerris zijn organisatie. “Mensen die hier werken komen echt overal vandaan en hebben met elkaar gemeen dat ze een passie voor ‘straatkunst’ hebben. Het instituut is bedoeld als een plek waar mensen met verschillende soorten talent, jong en oud, van elkaar kunnen leren en hun disciplines met elkaar kunnen vermengen. De naam ISH staat voor ‘achtig’, zoals bijvoorbeeld in het Engelse woord ‘greenish’. De mensen die bij ISH werken zijn wel dansers, maar niet uitsluitend. Daarnaast skaten ze en vaak komt er ook nog hiphop en breakdance bij. Mensen die ‘ish’ zijn, die uitblinken in één ding, maar daarnaast nog een heleboel andere dingen kunnen en vooral willen doen, die wil ik bij me hebben. We beperken ons dus niet te veel tot één kunstvorm, maar willen verschillende disciplines met elkaar combineren. Bovendien vind ik het belangrijk dat de mensen die bij ons werken iets weten van andere kunstvormen, zoals ballet en moderne dans. Om bij ISH te kunnen horen, moet je openstaan voor nieuwe dingen.”

Julie houden je dus bezig met allerlei onderdelen van straatkunst

en -cultuur. Wat is dat precies volgens jou?

“Voor mij is dat alles wat uit de undergroundwereld komt, zoals skaten, hiphop, streetdance, scratchen en breakdance. Ik vind het belangrijk om te benadrukken dat je die vormen van straatkunst niet goed als losse disciplines kan zien. Ze zijn onderdeel van een straatcultuur, waar een bepaalde manier van leven bij hoort. Dit proberen we in onze voorstellingen ook naar voren te brengen.”



Marco Gerris.

Subsidies voor Fame-ISH

De overheid wil kunst en cultuur stimuleren door subsidies te verstrekken. Sinds de jaren negentig zijn de voorwaarden voor subsidieverstrekking dat de cultuurinstelling winstgevend is en dat zij bijdraagt aan sociale cohesie. In januari van dit jaar werd bekend dat Stichting ISH grote subsidies heeft binnengehaald voor haar nieuwe initiatief Fame-ISH. Fame-ISH is een samenwerking van ISH met het Regionaal Opleidingscentrum van Amsterdam en de Montessori Scholengemeenschap Amsterdam, die in oktober 2007 van start is gegaan. Het initiatief is gericht op jongeren uit Amsterdam Nieuw West en daagt hen uit tot het ontwikkelen, professionaliseren en vermarkten van hun talenten op het gebied van kunst, entertainment en sport. Fame-ISH bestaat uit 1) opleidingen in sport- en podiumkunsten, 2) programma's voor naschoolse activiteiten in samenwerking met lokale sportverenigingen, en 3) het bieden van een recreatieplek voor jongeren. ISH probeert op deze manier een hulp- en kansenbiedende instantie te zijn, die de buurt een positieve uitstraling en impuls geeft. Begin januari maakte de wethouder van Kunst en Cultuur bekend dat het opleidingsinstituut ondersteund zal worden met een subsidie van 1,1 miljoen euro. "ISH raakt aan twee van de ambities uit onze hoofdlijnennota Kunst en Cultuur, namelijk Talentontwikkeling en Prachtwijken. Daarnaast zorgt ISH voor Sport in de wijk, ook heel belangrijk," aldus de wethouder. Fame-ISH wordt bovendien financieel ondersteund door Koers Nieuw West, een samenwerkingsverband tussen lokale marktpartijen, instanties en maatschappelijke organisaties, en door woningbouwcorporatie Ymere, die de accommodaties van ISH in bezit heeft. De laatste draagt bij door middel van een huurkorting.

Jij bent de oprichter van ISH. Hoe is dit kunstinstituut ontstaan?

"Ik zat toen al een tijdje in het kunstwereldje, maar kreeg eigenlijk nergens echt de kans om te doen wat ik leuk vond. Ik deed een keer mee aan een voorstelling met een jongerengroep en dat vond ik zo leuk dat ik daar iets meer mee wilde doen: met jongeren, voor jongeren. Het leek mij een goed idee om zelf iets te beginnen, omdat ik dan precies kon doen wat ik wilde. Eind 1999 ben ik met ISH gestart en toen waren we met z'n zevenen. We zijn begonnen met theater, omdat dat was wat ik altijd al wilde maken. Het idee dat ik in ISH wilde stoppen, is dat het door jongeren gemaakt wordt en voor jongeren. Ik wilde al mijn passies in de voorstellingen stoppen. In die tijd ben ik overal ter wereld mensen gaan scouten, onder andere in New York. In 2000 stond de eerste voorstelling op de planken. Dat was een groot succes. We waren toen de enigen - en dat zijn we eigenlijk nog steeds - die op zo'n grootschalige manier jongeren konden bereiken. Twee jaar

daarna is ISH een instituut geworden. We wilden een broedplek creëren waar jongeren zich samen met professionals verder kunnen ontwikkelen binnen de beoefening van straatkunst. Nu is een belangrijk deel van onze activiteiten het maken van zeer gevarieerde voorstellingen die een duidelijke boodschap hebben: maak zoveel mogelijk van je leven."

Hoe ziet een voorstelling van jullie eruit?

"We hebben allerlei verschillende voorstellingen. De eerste paar waren vooral met skaten, hiphop, breakdance, beatbox en scratchen, maar er zaten ook andere dingen in, zoals moderne dans. Onze voorstellingen zijn eigenlijk altijd van alles wat. Het belangrijkste vind ik dat een show knalt. Er moet veel energie in zitten. Mensen moeten die energie voelen en na afloop van de voorstelling weer enorm veel zin hebben in het leven. Meestal is het verhaal in onze voorstelling ondergeschikt aan dat energiegevoel. Daarom worden onze producties vaak wat fragmentarisch gevonden."



Wie werken er mee aan die voorstellingen?

"Een belangrijk kenmerk van ISH is dat we proberen om diverse kunstvormen te vermengen, waardoor mensen uit deze verschillende disciplines dus ook met elkaar samenwerken. Op deze manier kunnen ze van elkaar leren, en vinden er naar mijn idee enorm creatieve en originele kruisbestuivingen plaats. Ook wat niveau betreft is ISH erg gevarieerd. Van elke discipline heb ik een van de besten ter wereld staan. Aan het stuk waaraan ik nu zelf meedoe, doen verder alleen maar 'kampioenen' mee. Allemaal grote jongens in hun eigen wereldje, en het is natuurlijk erg leuk om met hen te werken. Tegelijkertijd zijn we



MTV Street Festival, Thailand, 2007.

ook veel bezig met het opleiden van mensen die nog niet zoveel met straatkunst gedaan hebben op een professionele manier.”

Waarom willen die toptiesten zo graag aan producties van ISH meedoen?

“In het begin was het behoorlijk moeilijk om zo’n groep mensen om je heen te verzamelen. Iedereen lachte mij dan ook uit toen ik hiermee begon. De hiphopwereld is nogal egocentrisch. Het gaat er eigenlijk vooral om om zelf met een cool imago naar voren te komen. Er wordt veel gepraat over respect en zo, maar bijna niemand toont zelf genoeg respect voor anderen. Ik wil met ISH juist uitstralen dat iedereen een kans kan krijgen, in plaats van die ‘ieder voor zich’-mentaliteit. Veel mensen dachten dat het niet zou lukken om deze hiphopwereld naar een breder publiek te brengen. Inmiddels heb ik naar mijn idee laten zien dat dit wél mogelijk is, en nu wil bijna iedereen aan een productie van ISH meewerken. Ze komen meestal toevallig bij ons terecht. Ze komen auditie doen, of ik kom ze tegen in clubs en soms zelfs op straat.”

Proberen jullie ook om mensen zelf op te leiden?

“Dat is een belangrijk deel van onze werkzaamheden. Sinds vier jaar ben ik bezig met Junior-ISH, wat de bedoeling heeft om getalenteerde jongeren die nergens anders terecht kunnen een kans te geven. Zij worden opgeleid in verschillende disciplines, afhankelijk van waar ze goed in zijn en wat ze leuk vinden. Junior-ISH is behoorlijk praktijkgericht, dus we werken altijd toe naar een voorstelling. Veel mensen

benaderen Junior-ISH naar aanleiding van een voorstelling die ze gezien hebben.

Het is belangrijk dat ze zich niet met slechts één discipline bezighouden, maar ook kennismaken met andere kunstvormen. Ze moeten bijvoorbeeld ook wat weten over ballet. Iemand die niet ruimdenkend genoeg is om zich ook in andere disciplines te verdiepen, is eigenlijk niet geschikt voor ISH.”

Je hebt gezegd dat ISH vrijwel uniek is. Is ISH in staat tot coproducties met andere kunstenaarsgroepen?

“We hebben in het verleden met grote instellingen samengewerkt. Denk bijvoorbeeld aan Toneelgroep Amsterdam en het dansgezelschap van Krisztina de Châtel. De bekende groepen willen nu graag met ISH samenwerken, omdat wij populair zijn in de jongerenwereld. Ik sta daarvoor open, maar het gaat er vooral om of er een soort raakvlak is. Als ik dat niet merk, dan hoeft het voor mij niet. Ik hoef niet meer zoals vroeger alles aan te nemen wat ik aangeboden krijg. Nu we gegroeid zijn, vind ik dat we daar een eigen keuze in moeten maken.

Als er meerwaarde in samenwerking zit, dan is dat natuurlijk leuk. Het maakt niet heel veel uit vanuit welke richting die komt. Ik ben altijd op zoek naar partnerschappen waarvan beide groepen iets kunnen leren. Ik zou bijvoorbeeld met pottenbakkers kunnen samenwerken, als ik daar iets in zie. Als iemand uit die hoek met een fantastisch plan komt, sta ik daar volledig open voor. De keuze om al dan niet samen te werken is vaak vooral gebaseerd op mijn gevoel.”

Zijn die samenwerkingen vruchtbaar gelopen?

“Een paar jaar geleden heb ik met Krisztina de Châtel samengewerkt. Zij is een gerenommeerd choreografe van moderne dans. Voor mijn gevoel hoefde ik niet veel te doen op artistiek gebied, maar ik heb er uiteindelijk heel veel van geleerd. Bijvoorbeeld dat je in een langzame simpele beweging gevoel moet stoppen. Dat soort dingen neem ik dan mee, en die zijn nuttig om later de voorstellingen mee te kunnen verbeteren.

Hetzelfde geldt voor *Stamping Ground*, het revolutionaire dansstuk uit de jaren tachtig van Jiri Kylián. Dat heb ik bewerkt en er mijn eigen draai aan gegeven. Hij is komen kijken en vond het fantastisch. Samenwerking moet echt meerwaarde hebben. Soms wijs ik het af, ook al is het een grote naam. Laatst heb ik een aanbod van Idols afgewezen. Daar wil ik echt niet mee geassocieerd worden, omdat het vooral gaat om leedvermaak. Ik werk op een heel andere manier. Ik ben ervan overtuigd dat iedereen potentie heeft. Niet altijd in zingen, maar iedereen heeft een bepaalde kracht of een talent. Het is een kwestie van de juiste knop indrukken. Idols werkt juist het tegenovergestelde.”

Jullie zijn een officiële instelling in de kunstwereld. Krijgt ISH daar ook financiële steun voor?

“In de kunstwereld heb je sowieso te maken met een subsidiestructuur. Iedereen kan een subsidieplan indienen en de laatste drie jaar hebben we een kleine structurele subsidie gekregen. Voor de komende vier jaar zijn we bezig om een veel grotere pot aan te vragen (zie informatiekaart op pagina 21).

We worden gesubsidieerd door verschillende fondsen. Ook hebben we projecten lopen die door Stichting Kinderpostzegels Nederland gefinancierd worden. De Junior-ISH'ers kunnen bijvoorbeeld naar Afrika of India door middel van uitwisselingsprogramma's. Soms worden we door commerciële bedrijven gesponsord, zoals Red Bull of MTV. Dat zijn bedrijven die dicht bij de jongeren staan. Als zij de boodschap van ISH begrijpen, dan mogen ze altijd bij ons aankloppen.”

Wat willen jullie bereiken met ISH Institute?

“Het doel zie ik vooral als het creëren van 'open-mindedness', zowel bij het publiek als bij de mensen die de voorstellingen maken. Volgens mij werkt het niet om jongeren die alleen de hiphopwereld kennen naar een theater te sturen om daar kennis te maken met *Macbeth* of met opera. Dan gaan ze één keer en daarna nooit meer. Omdat ISH een tussenvorm is van allerlei verschillende soorten kunst, denk ik dat wij een goede brug vormen om het publiek met al die kunstvormen kennis te laten maken. Dat spreekt jongeren ook meer aan. Een operavoorstelling kan best cool zijn, maar dan moet je wel eerst de juiste instelling daarvoor creëren.

ISH leert dat als je er hard voor werkt, je je eigen kansen kan creëren. Het is leuk om te zien dat jongeren die hier heel onzeker binnenkomen, uiteindelijk een rolmodel worden voor anderen om ergens volledig voor te gaan. Ik heb het idee dat de levens van de deelnemende jongeren door de educatieve projecten echt worden veranderd. Ze zien mogelijkheden om in de kunstwereld iets te bereiken en gaan er serieus mee aan de slag.

Mijn droom is dat iedereen die bij ISH is opgeleid een eigen ISH

Institute kan oprichten. Daar zijn we eigenlijk al mee bezig, omdat het eerste officiële ISH Institute in India is opgericht. Je ziet dat steeds meer. Mensen die hiermee bezig zijn, komen vaak bij ons aankloppen om te vragen hoe het moet. In Den Haag en Dordrecht komt het al een beetje van de grond en in de toekomst zie ik er nog wel een paar soortgelijke instellingen bijkomen. Misschien lukt het uiteindelijk niet, maar ik ben al blij dat we in ieder geval iets bereiken op dit gebied. Eigenlijk zijn we op dit moment nog de enige. Ik zie dat graag veranderen.”

Tot slot, hoe denk je dat de straatcultuur zich binnen de kunstwereld zal ontwikkelen? En hoe stel je je de rol van ISH daarin voor?

“Ik denk dat straatcultuur veel meer in de professionele kunstwereld zal gaan opduiken. Dat zie ik nu al overal gebeuren. Ik hoop dat wij in de toekomst niet meer de enige zijn die dit soort dingen op het podium brengen. Ik ben wel benieuwd wie het gaat oppakken. Vooralsnog is het alleen maar jongerentheater, bijvoorbeeld 020 uit Amsterdam, en allemaal heel kleinschalig. Dat is niet genoeg naar mijn idee, want een beetje concurrentie kan geen kwaad.

Een voordeel van meer concurrentie is dat duidelijker wordt wat er nog meer heerst in de wereld van de straatkunst. Het is nu moeilijk om ISH te vergelijken met een ander gezelschap, waar ook ter wereld. Ik heb wel eens andere voorstellingen gezien, maar dat is dan puur op breakdance of hiphop gericht. Naar mijn idee is het voor het op het podium brengen van straatkunst belangrijk om breed te kijken en je niet alleen tot je eigen discipline te beperken. Tot nu toe heb ik steeds gemerkt dat dit een enorme meerwaarde heeft, zowel voor de artiest als voor het publiek!”

Mischa Dekker (mischa_dekker@hotmail.com) en Stefan Sweijen (s.sweijen@students.uu.nl) studeren sociale geografie aan de Universiteit Utrecht. In het kader van het Honneurs Programma Honours Programma werkten zij mee aan de totstandkoming van dit themanummer.

Literatuurselectie

Gemeente Amsterdam (2008) Ruim € 1 miljoen subsidie voor ISH. Persbericht 9 januari 2008.

Stichting ISH (2008) ISH. <www.ish-events.com> Laatst bezocht februari 2008.

Geen jeugdig geklieder, maar kunst

AUTEUR & FOTOGRAFIE Yvonne Rijpers

Street art is de kunst van sjabloneren, cut-outs, stikken en graffiti en onvergelijkbaar met kunstgenres in de kunsthistorische canon. Street art is een organisch, wild woekerd fenomeen dat zich wereldwijd in metropolen manifesteert.

Berlijn behoort tot de hoofdsteden van de street art. Hier zijn geschikte breukvlakken en culturele vrijplaatsen te vinden en bovendien is er niet veel te vrezen van de overheid op het gebied van strafvervolging. Dat laatste punt is niet onbelangrijk, want street art beweegt zich op de rand van de illegaliteit en geldt voor veel wethandhavers – en burgers – eerder als daad van vandalisme dan als een daad van artistieke vrijheid.

Afgelopen zomer was er een vernieuwende street art tentoonstelling in Berlijn. Verschillende curatoren hadden de hoofden bij elkaar gestoken en probeerden een nieuwe waarneming van dit fenomeen te realiseren door street art van de straat naar de expositieruimte te brengen. Zou het zo kunnen zijn dat street art, dat door vele stadsbewoners jarenlang als jeugdig geklieder werd bestempeld, tegenwoordig als volwaardige kunst wordt beschouwd?

Ingenieuze wisselwerking

De uitdrukkingvormen van street art variëren sterk, onder andere doordat er geen 'school' is die een gezamenlijke richting bewaakt. Het ingenieuze gesprek dat deze kunstvormen met de stad en de openbare ruimte aangaan, is hun belangrijkste overeenkomst. Een oplettende stadswandelaar merkt de street art op en leert deze van vandalisme en

echt kliederwerk te onderscheiden. Rondkijkend ziet hij op de muren in Berlijn bijvoorbeeld gele stripvuisten, fantasievolle papierfiguren en minimalistische tekeningen die optisch op de ruimte inspelen en deze verandert. Hier en daar duiken op gevels nagetekende schaduwbeelden van straatlantarens op: een herinnering aan de nacht op klaarlichte dag.

Deze esthetische ingrepen die interacteren met de stedelijke omgeving illustreren de scheppende kracht van street art. Kunstenaars laten tekens achter, ze becommentariëren, zonder daarvoor iets terug te verlangen. De stad is een democratische galerie waar zich hun fantasie manifesteert, die zowel een contrast vormt met de grijze eentonigheid als met de grote reclamebeelden die de stad 'sieren'.

Street art ontstond in de jaren zeventig in New York in het kielzog van de toen net opgekomen hiphopcultuur. Zoals hiphop geldt als een anarchistische muzieksoort, is street art anarchistische kunst. Met een academische aanspraak op kunst heeft street art, onderdeel van een alomtegenwoordige stadscultuur, dus weinig te maken. Ook als we de carrières van erkende kunstenaars als Jean-Michel Basquiat (1960-1988) en Keith Haring (1958-1990) beschouwen, figuren die aanvankelijk omkleed waren met mythes over illegaliteit en nachtelijke graffitiacties, blijkt dat street art zich afzijdig van de gevestigde orde in de kunst heeft ontwikkeld. Het is een tegenhanger van de officiële kunstwereld, al was het alleen maar omdat het geen te verkopen producten oplevert. Street art kenmerkt zich door een eenduidige afwijzing van vercommercialisering van creativiteit en bestaat zonder inmenging van galeriehouders, kunstbeurzen en vernissages.





Frisse wind

De geïnstitutionaliseerde kunstwereld, die hongerde naar iets nieuws, nam de interventies in het straatbeeld van grote steden echter wel waar en zag in street art blijkbaar een gat in de markt. De opkomst van de Britse street art kunstenaar Banksy verduidelijkt deze ontwikkeling. Wie achter dit pseudoniem schuilgaat, is onbekend, omdat hij nog steeds illegale acties onderneemt. Hij geeft daarom ook amper interviews, en er zijn geen foto's van hem in omloop. Zijn schilderijen hangen echter in de dure galerieën in Londen en New York en worden door Hollywood-sterren verzameld. Zelfs Prins William zou zijn vriendin Kate Middleton een echte Banksy hebben gegeven. Dergelijke onbedorven street art kunstenaars zorgen voor een frisse wind in de kunstwereld.

Tegelijkertijd betekent dit dat de street art op een keerpunt is aangekomen. Zij staat met één been nog in de illegaliteit, maar met het andere inmiddels al in de galerie en – in Duitsland althans – in het cultuurpolitieke subsidiesysteem. Tentoonstellingen zoals die in Berlijn zouden zonder officiële subsidiegelden niet gerealiseerd kunnen worden. Wat enerzijds als vandalisme bestreden wordt, wordt anderzijds als hedendaagse cultuuruiting gefinancierd. Op die manier doet de commercie toch onvermijdelijk haar intrede, en dat heeft vanzelfsprekend zijn weerslag op de geestdrift van de street art.

Ook de reclamewereld heeft de waarde van street art ontdekt en er beslag op gelegd. Sinds de pop-art heeft kunst zich niet meer zo actief met de esthetiek van reclame bemoeid en erop gereageerd. Andy Warhol (1928-1987) en Roy Lichtenstein (1923-1997) waren gek op productdesign, logo's en reclameposters en namen deze stijlmiddelen over in hun werk. Street art echter, in het stadsbeeld een visuele tegenpool van de alomtegenwoordige reclame, is omgekeerd door de reclamewereld ontdekt en gekaapt. Firma's als Adidas en Nike tooien zich met street art projecten, en marketingbureaus ontwikkelen strategieën voor 'guerrilla marketing' waar wildplakken, sjabloneren en graffiti onderdeel van zijn.

Het lijkt erop dat de staat en de economie terugslaan en street art domesticeren. Het is waarschijnlijk slechts een kwestie van afwachten tot we dit fenomeen terug vinden in het curriculum van de kunstacademies en in de kunstcanon.

Yvonne Rijpers (y.rijpers@stipo.nl) is werkzaam bij Stipo – ken-nisteam voor stedelijke ontwikkeling in Amsterdam. Zij is redacteur van AGORA.

Literatuurselectie

(2003) Streetart in Berlin 2003. <www.streetart.beatcamp.de> Laatst bezocht: februari 2008.

Banksy (2008) Banksy. <www.banksy.co.uk> Laatst bezocht: februari 2008.

Gavin, F. (2007) Street renegades: New underground art. Londen: Laurence King Publishing.

Grieger, A. & H. Onken (2008) Der Tagesspiegel Weblogs: Fenster zum Hof. <www.fensterzumhof.eu> Laatst bezocht: februari 2008.

Hundertmark, C. (2003) The art of rebellion: The world of street art. Corte Madera: Gingko Press.

Het Nederlandse filmlandschap

AUTEUR Marloes Wevers

FOTOGRAFIE Steven van Wel & Lyn Gateley

Film is een kunstvorm die elementen uit de dagelijkse werkelijkheid reproduceert en uitvergroot. Door hun veronderstelde miljoenenpubliek zijn films letterlijk beeldbepalend, maar moeten filmmakers tegelijkertijd refereren aan populaire 'place images'.

In de met Oscars bekroonde speelfilm *The Hours* (2002) worden drie vrouwen in drie perioden geportretteerd die onderling verbonden zijn door Virginia Woolfs roman *Mrs Dalloway* (1925). Afwisselend zien we schrijfster Virginia Woolf in 1923, die juist de eerste regels van *Mrs Dalloway* schrijft, huisvrouw Laura Brown in 1951, die haar dag vult met het bakken van een verjaardagstaart en het lezen van *Mrs Dalloway*, en redactrice Clarissa Vaughn in 2001, die net als de hoofdpersoon van de roman een feestje organiseert en door vrienden liefkozend mevrouw Dalloway wordt genoemd. Van elke vrouw wordt één dag minutieus in beeld gebracht.

Deze hoofdpersonages worden nadrukkelijk in hun woonomgeving gepositioneerd en niet voor niets. Terwijl de openingstitels nog voorbijrollen, wordt een vijftiger jaren buitenwijk van Los Angeles getoond. Laura Browns echtgenoot rijdt in een gloednieuwe auto een nieuwbouwwijk binnen met identieke eengezinswoningen temidden van opvallend keurig onderhouden gazonnen. Daarna zien we Richmond, de rustieke Londense suburb gelegen in heuvelachtig groen, waar Hogarth House van de Woolfs te vinden is. Ten slotte dendert de New Yorkse metro voorbij en volgen we Clarissa Vaughns partner huiswaarts naar hun appartement in hartje Manhattan. Meer

introductie is niet nodig. In minder dan drie minuten weten we met wat voor types we te maken hebben: moderne levensstijl, afkomstig uit de middenklasse en gesetteld.

'Place images'

Regisseur Stephen Daldry heeft uitstekend aangevoeld hoe stevig de beelden van de klassieke Engelse suburb, de Amerikaanse buitenwijk en de grootstedelijke omgeving in het collectieve bewustzijn zijn verankerd en welke associaties ze als vanzelf bij toeschouwers oproepen.

Deze 'place images', zoals socioloog Rob Shields ze noemt, zijn dermate vaak gereproduceerd dat ze gemeengoed zijn geworden, ondanks het feit dat ze de werkelijkheid onjuist of onvolledig representeren. Als diepgewortelde stereotypen kunnen ze door filmmakers gebruikt worden om woordeloos een verhaal vertellen. Denk aan de dagelijkse leefomgeving van de Britse boven- en hogere middenklasse tijdens het interbellum, die we uit de talrijke Agatha Christie-verfilmingen kennen. Of aan de vele films waarin suburbia figureert, zoals *The Graduate*, *The Stepford Wives* en *American Beauty*, die dankbaar gebruikmaken van het negatieve beeld over hoe het leven er in buitenwijken aan toe gaat. En tot slot wordt in populaire televisieseries als *Seinfeld*, *Friends* en *Sex and the City* sprekend het nieuwe stedelijke elan verbeeld: de grote stad - New York in dit geval - wordt avontuurlijk en boven alles hip voorgesteld.

Door de dominantie van Amerikaanse producties in onze bioscopen en op Nederlandse televisie zijn we even bedreven in het 'vertalen' van



Een ongeschikt decor: de stripheldenbuurt in Almere.

deze 'place images' als het Amerikaanse publiek, al herkennen we ze minder snel als stereotypen. Als we moeten afgaan op sociologen als Berger, Gans en Baldassare is vooral het beeld van de buitenwijk een onwaarschijnlijke karikatuur. Berger en Gans pleitten in de jaren zestig al voor een doorbreking van de zogenaamde suburbane mythe: de eenzijdig negatieve verbeelding van de buitenwijk als saai en eenvormig en haar middenklasse bewoners als burgerlijk en materialistisch. In zijn proefschrift *Tijd voor suburbia* (2003) maakt David Hamers echter duidelijk dat het suburbbestaan na al die jaren nog altijd onder vuur ligt.

Ook in Nederland heerst een cultuur van minachting voor suburbane woonomgevingen. Dat geldt zowel voor de wijken die vanaf de jaren zeventig bij de aangewezen groeikernen werden gebouwd als voor de jongere vinexwijken. De associaties die nieuwe steden als Almere en Lelystad oproepen zijn evenmin rooskleurig. Niet zelden worden nieuwbouwoortjes getypeerd als identiteitsloze eenheidsworstwijken voor de middelmaat; overdag uitgestorven, omdat de anderhalf- en tweeverdieners aan het werk zijn en 's avonds gaat om half elf het licht uit, want de volgende morgen moet iedereen weer vroeg op. Nieuwbouw staat in een kwade reuk. Men wil er niet dood in gevonden worden.

Uit publicaties als *Buitenwijk* (1998) van Arnold Reijndorp c.s. en *VINEX! Een morfologische verkenning* (2006) van onderzoekers van het Ruimtelijk Planbureau weten we natuurlijk best dat het gangbare beeld van deze jonge woonwijken geen recht doet aan de dagelijkse ervaring van vele bewoners of aan de planologische en architectonische

diversiteit die deze wijken kenmerkt. Toch verandert die wetenschap niets aan de kracht van het dominante negatieve 'place image', net zo min als genuanceerd sociaalruimtelijk onderzoek de buitenwijken in de Verenigde Staten een gunstiger naam heeft kunnen bezorgen. Gezien de overeenkomst in de waardering van het suburbane leven in de Verenigde Staten en Nederland zou men een overeenkomst kunnen verwachten in het gebruik van dat 'place image' in populaire cultuuruitingen. Niets is minder waar. Dit artikel verkent daarom de verbeelding van plaats in Nederlandse films en staat stil bij de vraag hoe de onderrepresentatie van buitenwijken in onze filmtraditie kan worden verklaard.

Eenzame noorderlingen

Denken we aan Nederlandse films en buitenwijken dan springt al snel *De Noorderlingen* (1992) van Alex van Warmerdam in gedachten. De gebeurtenissen in deze film spelen zich af in 1960 in de enige straat van een om onbekende redenen nooit verder gerealiseerde nieuwbouwwijk. In de naargeestige omgeving van een handjevol doorzonwoningen en stuivend bouwzand zijn we getuige van disfunctionele huwelijken, godsdienstwaanzin en ziekelijke bemoeizucht: bepaald geen reclame voor het suburbane bestaan.

Goed beschouwd gaat de film daar echter niet over. Het decor is absurdistisch en stilistisch, zoals in al Van Warmerdams films. De stedelijke omgeving in *Abel* en de landelijke omgeving in *Kleine Teun* zijn even beklemmend leeg als de onvoltooide buitenwijk in *De Noorderlingen*. De hoofdpersonen in die films leven eveneens geïsoleerd en zijn even sociaal gestoord als de verknipte buitenwijkers. Douglas Muzzio en Thomas Halper, die onderzoek deden naar de representatie van buitenwijken in Amerikaanse films, zouden *De Noorderlingen* waarschijnlijk als 'suburban set' in plaats van 'suburban centered' karakteriseren. Daarmee geven zij aan dat het verhaal de suburbane omgeving niet per se nodig heeft, omdat het ook in een andere setting had kunnen worden verteld.

Behalve in *De Noorderlingen* figureren er weinig nieuwbouwwijken in de Nederlandse film.

Buiten *De Noorderlingen* is het lastig om films te vinden waarin nieuwbouwwijken een prominente rol vervullen, tenzij men de villawijk Zonnedaal, waarin de komedie *Flodder* van Dick Maas zich afspeelt, als zodanig wil beschouwen. Hoe dan ook, van een traditie zoals in de Verenigde Staten is in ieder geval (vooralnog) geen sprake. Journalist Gerrit Mollema omschreef de Nederlandse filmtraditie ooit verwijtend als een overdaad aan oorlogsfilms met zwoegende acteurs "op zwartgemoffelde fietsen in een stormachtig landschap tegen de wind in. Op weg naar een verzetsklusje." Vervolgens riep hij scriptschrijvers op ook eens een "UFO [te] laten landen op Zoetermeer", maar daar is het nog niet echt van gekomen. Welke 'place images' zijn dan wel dominant? Om daar antwoord op te

geven zijn 120 naoorlogse speelfilms geanalyseerd. Deze selectie is samengesteld op basis van commercieel succes en waardering in de vorm van een Gouden Kalf, Oscarinzending of een positie in de top vijftig van bestgewaardeerde films van de twintigste eeuw. Zo zijn films gekozen die beeldbepalend zijn voor de Nederlandse cinema.

Amsterdam als vrijzinnig paradijs

In de eerste plaats valt direct op dat een groot deel van de films zich in de grote stad afspeelt, met name in Amsterdam. In veel gevallen gaat het daarbij om verhalen die 'Amsterdam set' zijn: de hoofdstad dient in dat geval slechts als levendig decor. Vanaf begin jaren zeventig is

De stad wordt verbeeld als liberaal, maar die kwalificatie is niet altijd positief.

echter ook een traditie te ontwaren waarin Amsterdam symbool staat voor een liberale seksuele moraal, of het nu ging om prostitutie (*Wat zien ik?*), seksuele vrijheid en vrijmoedigheid (*Blue Movie* en *Turks Fruit*) of homoseksualiteit (*Een vrouw als Eva*). Het zijn films met veel 'functioneel naakt' waarover destijds schande werd gesproken en waar je je op verjaardagen niet in positieve bewoordingen over uitliet. Het waren niettemin stuk voor stuk kassuccessen.

Deze dubbele moraal wordt in een aantal films expliciet aan de orde gesteld en dan figureert Amsterdam steevast als het vrijzinnige walhalla en de provincie - de kleinere steden en dorpen - als locaties van burgerlijke bekrompenheid. In *Turks Fruit* (1973) van Paul Verhoeven, de bestbezochte Nederlandse film aller tijden en volgens een publieksenquête ook kwalitatief de beste, wordt deze karikaturale tegenstelling uitgewerkt. Kunstenaar Eric woont in een rommelige studio annex atelier in Amsterdam. Hij krijgt een verhouding met Olga, een jong meisje dat nog bij haar ouders thuis woont, die eigenaar zijn van een grote speciaalzaak voor wit- en bruingoed in Alkmaar (in die jaren nog geen groeikern (!!)). Vooral haar moeder verzet zich fel tegen hun relatie, bang als ze is voor de indruk die haar dochters partnerkeuze zal wekken bij de burens: "Jij trouwt niet met die armoedzaaiër, begrijp je dat? Denk je dat ik voor gek wil staan voor de hele buurt? Het gebeurt niet. Het gebeurt niet!" Als Eric en Olga toch trouwen en hun bruiloft zo informeel mogelijk proberen te houden, organiseren haar ouders een receptie in hun grote keurig onderhouden achtertuin. Terwijl de piano speelt en de gasten shaslicks van de barbecue eten, benadrukt moeder omstandig

tegenover vrienden en familie hoe blij ze is met het huwelijk: "We hadden al een dochter en nou krijgen we er nog een zoon bij!" Het is een façade van fatsoen waar de statusangst van afspat.

Seks en erotiek spelen een belangrijke rol in Eric en Olga's relatie en daar wordt geen geheim van gemaakt. Daarnaast worden Olga's provinciale ouders neergezet als seksueel hypocriet. Moeder gaat vreemd met de chef van de elektronicazaak en vader zingt met kinderlijk plezier "tieten-kont, tietten-kont, tietten-kont-kont-kont" op de melodie van de Radetzky-Marsch.

Dorpsleven als 'Gemeinschaft'

Meer dan een vijfde van de films in de geanalyseerde selectie speelt zich af in het dorp, niet zelden in historiserende zin. Het zijn deze films waarin we Mollema's clichés van stormachtige landschappen en fietsen tegen de wind in terugvinden. In dit soort films speelt de hechtheid van de dorpsgemeenschap veelal een centrale rol, zoals in *Fanfare* en *Dokter Pulder zaait papaver*. Ondanks het verstrijken van de tijd verandert er weinig in filmdorpen. Familie en kerk spelen er een belangrijke rol, iedereen kent elkaar en geen geheim kan er bewaard worden. Het dorpsleven wordt zo mogelijk nog romantischer afgeschilderd dan sociologen als Tönnies en Wirth deden, die zich druk maakten over de anonimisering, vervlakking en rationalisering van het sociale leven in de snel groeiende steden en terugverlangden naar het goede oude dorp.



Amsterdam: de populairste filmlocatie van Nederland.

Antonia (1995) van Marleen Gorris, die een Oscar kreeg voor beste buitenlandse film, is een sprekend voorbeeld van deze traditie. De titelheldin keert na de oorlog met haar dochter terug naar haar geboortedorp waar, zoals ze zelf in de openingsscène verzucht, in de twintig jaar dat ze weg is geweest "alles hetzelfde [is] gebleven." Ondanks dat de dorpsgemeenschap aanvankelijk niet goed raad weet met 'het zwarte schaap' *Antonia*, verwerft zij langzaam het respect van

de lokale bevolking, waaronder boer Bas en zijn vijf zonen, Olga de Russische, caféhoudster, vroedvrouw en tevens lijkenverzorgster, kluisenaar De Kromme Vinger en dorpsgekken Lippen Willem en Deedee. Dit bonte gezelschap deelt lief en leed en komt veelvuldig samen aan de tafel van Antonia, waaraan zij in gemoedelijkheid en in de buitenlucht een boerenmaaltijd delen.

Men kan zich serieus afvragen of het dorpsleven in films als Antonia niet overdreven wordt geïdealiseerd. Het is echter evident dat het 'place image' van het dorp samenhangt met het idee van 'Gemeinschaft' en vaak tegen het imago van de grote stad vorm krijgt, die in dat geval in negatieve zin liberaal wordt afgeschilderd.

De hemel en de hel

Een niet onaanzienlijk deel van de bestudeerde films speelt zich af in kleine provinciesteden. Anders dan in de films die zich in hoofdzaak tegen het decor van de grote stad of het platteland afspelen en vaak locatie 'centered' zijn, krijgt plaats in provinciestadfilms doorgaans geen bijzondere lading. In die zin zijn dit type films dus allemaal locatie 'set' en wordt er niet gerefereerd aan positieve of negatieve 'place images'. Dat de provinciestad er ongunstiger vanaf komt op het moment dat het verhaal vanuit een andere hoofdlocatie wordt verteld, is al aan de orde geweest, en dat attendeert ons direct op een opvallende tendens in de verbeelding van plaatsen in de Nederlandse film. Als de locatie er namelijk voor het verhaal toe doet, fungeren de stad en het dorp als uitersten op een schaal tussen hemel en hel, waarvan de polen afhankelijk van het perspectief verspringen: verteld vanuit de stad wordt de provincie verbeeld als te conservatief, verteld vanuit het dorp wordt de stad geschetst als te liberaal.

De kleur van de bril waardoor men in Nederlandse films naar plaatsen kijkt, is met andere woorden niet eenduidig. Het is belangrijk om te zien dat de tegenstelling tussen stad en dorp om die reden niet het equivalent is van de traditionele Amerikaanse filmtegenstelling tussen stad en suburb. De laatste wordt zoals gezegd in 'suburban set'-films vrijwel consequent negatief verbeeld.

Waar dit interessante verschil vandaan komt, verdient meer onderzoek. Wellicht hangt het samen met de sociaaleconomische homogeniteit van de suburb, waardoor de 'verwijtbare' eigenschap kleinburgerlijkheid overtuigend in die ene setting kan worden geprojecteerd. In Nederland wordt die mentaliteit aan de provincie toegeschreven, maar kan hier niet in één type woonomgeving worden vastgepind. De provinciestad en het dorp zijn volgens deze redenering diffusere en daardoor minder sterke 'place images' dan de Amerikaanse suburb.

Roze bril

Wat tot slot opvallend is, is het feit dat zowel het stads- als het dorpsleven in Nederlandse films wordt geromantiseerd. Dit bleek al uit het besproken samengaan van rol- en perspectiefwisseling, maar als men alleen naar historiserende films kijkt, springt dit nog duidelijker in het oog.

Als er in Nederlandse films wordt teruggeblikt, is dat meestal door een roze bril, ongeacht naar welk type woonomgeving er wordt gekeken. Het buurtgevoel in films als *Pietje Bell* en *Ja zuster, Nee zuster*, die zich afspelen in de grote stad in respectievelijk de jaren twintig en zestig, is

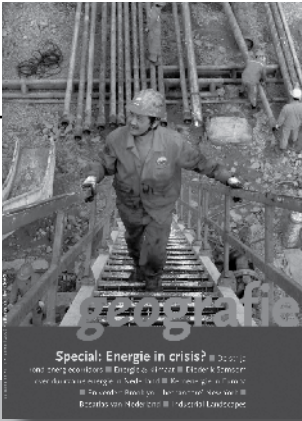
bijvoorbeeld even warm als de gemoedelijke vijftiger jaren dorpsgemeenschap die in *De schippers van de Kameleon* wordt opgevoerd. Dit zou eigenlijk niet mogen verbazen. Het is immers een menselijke neiging om zich van het verleden vooral het goede te herinneren. Daarnaast toonde Tineke Lupi in haar literatuurstudie *Buurtbinding. Van veenkolonie tot VINEX-wijk* (2005) aan dat mensen overdreven idealistische voorstellingen koesteren over de sociale samenhang in vroegere woonbuurten, waartegen de huidige buurtcontacten schraal afsteken. Voor de Tweede Wereldoorlog werd het dorpsleven geïdealiseerd, tijdens de Wederopbouw de sfeervolle stadse volksbuurten van de jaren dertig, en in de jaren tachtig begon men plotseling terug te verlangen naar de gezelligheid van de stadswijken die tijdens de jaren zestig juist als onpersoonlijk waren ervaren. Aan deze gemeenschapsmythe, zoals Lupi dit verschijnsel noemt, wordt in Nederlandse films overduidelijk geappelleerd. In die zin zijn de historische 'place images' uitzonderlijk positief geladen.

Uit de bestudering van het gebruik van plaats in Nederlandse film komt duidelijk naar voren welke 'place images' daarin dominant zijn: 1) de vrijzinnige stad afgezet tegen de bekrompen provincie, 2) het geromantiseerde hechte dorp in contrast met de kille stad en 3) de geïdealiseerde historische stads- of volksbuurt. Een verklaring voor het feit dat er in Nederlandse films nog altijd niet in grote getale UFO's op Zoetermeer landen, levert die bevinding echter niet automatisch op. Er is nader onderzoek vereist om de onderrepresentatie van de buitenwijk afdoende te begrijpen, maar de voorgaande analyse wijst wel alvast in een duidelijke richting. De Nederlandse buitenwijk neemt een middenpositie in in de qua waardering flexibele oppositie tussen de grote stad en het dorp. Hoewel de buitenwijk in de populaire opvatting op weinig enthousiasme kan rekenen, is hij voor filmmakers op zoek naar een verbeeldende omgeving vlees noch vis: minder spannend dan de stad, minder gezellig dan het dorp en te jong voor een romantische terugblik. Er zijn met andere woorden sterkere 'place images' voor handen waarvan, zowel uit verhaaltechnisch als commercieel oogpunt, eerder gebruik zal worden gemaakt.

Marloes Wevers (mjwevers@yahoo.com) is stadssocioloog en redacteur van AGORA.

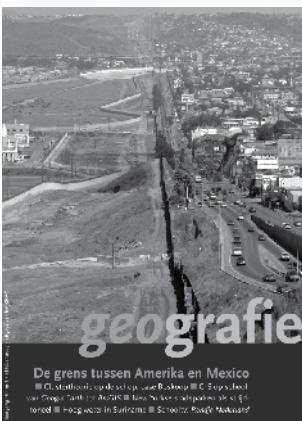
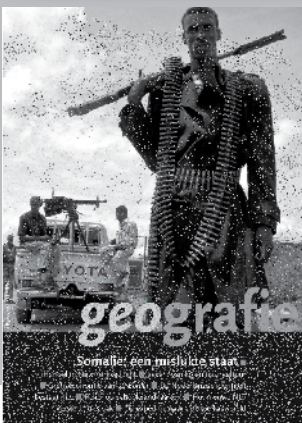
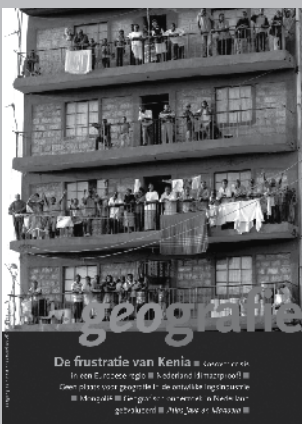
Literatuurselectie

- Dam, R. v. (2003) Beknopt overzicht van het Nederlandse filmklimaat. <www.geocities.com/Hollywood/Theater/2180/> Laatst bezocht: december 2007.
- Hamers, D. (2003) Tijd voor suburbia. De Amerikaanse buitenwijk in wetenschap en literatuur. Amsterdam: Van Gennep.
- Muzzio, D. & T. Halper (2002) Pleasantville? The suburb and its representation in American movies. *Urban affairs review* 37, 4, pp. 543-574.
- Lupi, T. (2005) *Buurtbinding. Van veenkolonie tot VINEX-wijk*. Amsterdam: Aksant.



geografie

Hèt tijdschrift voor geografen en studenten geografie



- informatie over actuele ruimtelijke ontwikkelingen in Nederland en daarbuiten
- reisverhalen
- opinies
- achtergrondinformatie
- recensies
- nieuwsberichten
- columns
- interviews
- geografische agenda
- boekbesprekingen
- aanbiedingen...

Geografie verschijnt negen keer per jaar en kost studenten slechts € 32 per jaar, aio's en oio's betalen € 65 (normale prijs € 87,50 per jaar). Het lidmaatschap van het Koninklijk Nederlands Aardrijkskundig Genootschap (KNAAG), het belangrijkste netwerk voor geografen in Nederland, is bij de prijs inbegrepen.

Kijk op www.geografie.nl of bel 030 253 40 56 voor een abonnement.
Een welkomstcadeau ligt klaar!

KNAAG

Descartes, Simmel en moderne stedenbouw

AUTEURS Kees Doevendans & Anne Schram

FOTOGRAFIE Mario Roberto Durán Ortiz & Uri Rosenheck

Stedenbouwers baseerden zich lange tijd op het idee van de 'creatiestad', waarin ieder aspect tot in detail ontworpen is. Het ontstaan en functioneren van steden als Los Angeles, die als ongeplande 'accumulatiesteden' gekarakteriseerd kunnen worden, hebben dat principe serieus ter discussie gesteld.

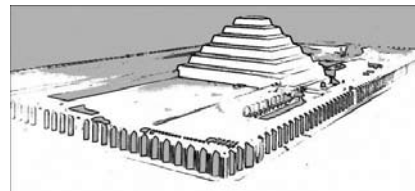
De tegenwoordige stad is er een van verschillen. De urbanistiek is zich bewust van het heterogene karakter van stedelijkheid onder de huidige condities, die wel als postmodern of zelfs postpostmodern worden omschreven. Door de eindeloze reeks verschillen tussen stedelijke culturen, bouwtradities, pulserende dynamiek en andere fijnmazige karakteristieken is het de vraag of een algemene stedelijke theorie verantwoord en reëel is.

Om toch een theoretische discussie over de verschijningsvorm van steden mogelijk te maken, onderscheidt de Franse architectuurhistoricus Bruno Fortier in *Liefde voor de stad* (1995) drie stedelijke 'archetypen' die gebaseerd zijn op metaforisch gebruik van een aantal archeologische modellen: de Romeinse, de Griekse en de Egyptische stad. Rome staat voor wat Fortier de formatie- of accumulatiestad noemt: stedelijke groei die zonder bewuste planning ontstaat. Daartegenover wordt de Egyptische stad gepresenteerd als de geplande geometrische creatiestad. De Griekse stad neemt een tussenpositie in: een gedeelte van de stad is ontworpen, met name de openbare ruimtes.

Terug tot Descartes en Simmel

De Franse filosoof en wiskundige René Descartes (1596-1650) wordt

gezien als een van de eersten die het gedachtegoed van de moderniteit tot uitdrukking bracht. Hij introduceerde een verscherpt onderscheid tussen lichaam en geest, tussen subject en object. In deze visie is de wereld een menselijke constructie: het product van actief handelen door het subject en door menselijke rede bepaald. In *Discours de la méthode* (1637) gebruikt Descartes de stad als metafoor voor wat men later het veranderende werkelijkheidsperspectief van de moderne tijd zou noemen. Hij benadrukt het belang van geometrie voor het denken en verwijst daarbij naar de karakteristieken van de creatiestad. Ook introduceert hij het idee van tabula rasa in samenhang met de creatiestad, die in principe exact zoals ontworpen gerealiseerd wordt. De stad zou een harmonische eenheid moeten zijn, consistent in haar vorm, en nieuw. "Oude steden," schrijft hij, "zijn doorgaans zo slecht ingericht dat alles (...) door elkaar staat en de straten zo ongelijk en bochtig zijn (...), [dat] men zou zeggen dat het het toeval eerder dan de wil van een aantal verstandige mensen is geweest, waardoor dit alles bedacht is." Met het verwerpen van oude steden - accumulatiesteden in termen van Fortier - kiest Descartes zonder aarzelen voor de creatiestad.



Stedelijke archetypen. Boven: Egyptische stad, onder: Romeinse stad.



Descartes meent niet alleen dat de stad een product van de rede moet zijn, maar eveneens dat haar ontwerp bij voorkeur door één architect moet worden gemaakt. De bouw van zo iets ingewikkelds kan volgens hem beter aan een enkel verstandig persoon toevertrouwd worden, dan aan velen. Analoog aan zijn opvatting over de creatie van een stad is de enige fundamentele interventie in het project van de filosofie volgens Descartes het werk van een solitair individu: de filosoof-architect. Daarmee veronderstelt hij dus dat noch de bestaande stad, noch het eerder gevormde denken goede fundamenten kan bieden. De nadruk komt daardoor te liggen op idealen als maakbaarheid en beheersing, die in de twintigste-eeuwse stedenbouw richtinggevend zijn gebleken en hun apotheose vonden in de bouw van Brasilia als exemplarische stad of 'paradigm city'.

Om accumulatie als een gelijkwaardig principe te kunnen begrijpen, moet een basis worden gezocht in een complexer en meer gespannen notie van moderniteit. De Duitse filosoof en socioloog Georg Simmel (1858-1919) is een van de vroege denkers die moderniteit in complexiteit verstaat. Simmel wordt, met name in de Verenigde Staten, gezien als de grondlegger van de moderne stadssociologie en is binnen de

architectuur en stedenbouw bekend dankzij zijn essay *Die Großstadt und das Geistesleben* (1903). Hierin erkent Simmel het belang van rationaliteit in de ontwikkeling van de 'moderne geest', maar wijst hij ook op een tegengestelde beweging die hij even belangrijk acht: het minder gereguleerde 'subjectieve bestaan'. Volgens Simmel zijn beide aspecten karakteristiek voor de moderniteit, zowel in het algemeen als voor het grootstedelijke leven dat hiervoor exemplarisch is. Simmels visie op moderniteit is complexer dan de cartesische visie: er is volgens hem sprake van een permanent conflict tussen de rationele objectieve cultuur en het subjectieve bestaan. Bij Descartes is het subjectieve als het ware uitgebannen, omdat het verbonden is met irrationele aspecten, zoals de individuele perceptie, gevoelens en lichamelijkeheid.

Zoals het denken van Descartes het archetype van de creatiestad fundeerde, kan aan de hand van Simmel gezocht worden naar het denken dat aan de accumulatiestad ten grondslag ligt. Dit denken bevat meer onzekerheden, en dat is volgens de Franse filosoof Jean-François Lyotard (1924-1998) evenzeer aan moderniteit verbonden - zij het aan een onderstroom of schaduwzijde ervan. Deze manifesteert zich overigens steeds sterker, zoals in nieuwere 'paradigm cities' als Las Vegas, Los Angeles en Lagos tot uitdrukking komt.

Het denken van Descartes fundeert de creatiestad, Simmels ideeën de accumulatiestad.

Dynamiek en spanning

De moderne stad die Simmel beschrijft, confronteert individuen met een opeenhoping van voortdurend veranderende ervaringen, impressies en signalen. De beleving van de grote stad is in die zin in de eerste plaats een ervaring van accumulatie. Simmels metropool is vooral het toneel van dynamiek en spanning. Met andere woorden: het tegendeel van maakbaarheid.

Hoewel Simmel niet letterlijk verwijst naar de accumulatiestad zoals Fortier die opvat, zijn er elementen in zijn werk aan te wijzen die het rechtvaardigen om hem als een vroege filosoof van accumulatie te beschouwen. In zijn *Philosophie der Landschaft* (1913) beschrijft hij bijvoorbeeld een zienswijze die het model van destructie en nieuwe creatie tegensprekt: creëren is volgens hem eerder een beschouwing van het bestaande, het maken van een uitsnede daarvan, dan het scheppen van iets volkomen nieuws. In *Brücke und Tür* (1909) noemt hij het 'verbinden' en 'scheiden' de belangrijkste vormgevende ingrepen: kleine interventies in de overweldigende dynamiek van de bestaande werkelijkheid. Zijn bruggen en deuren zijn constructies die de weg wijzen, maar het bestaande niet kunnen vervangen.

Elders in zijn werk, dat overigens door tijdgenoten werd bekritiseerd als fragmentarisch en speculatief, besteedt Simmel aandacht aan het avontuur. Het avontuur is een niet te plannen ervaring die in een continue tijdstroom als het ware uit het niets wordt opgewekt. Ook het opereren in de grote stad kan in die zin als een avontuur worden

opgevat: ondanks een overheersende onzekerheid wordt er met overtuiging gehandeld, alsof alles duidelijk zou zijn.

Een ander Simmeliaans element dat verbonden lijkt met de accumulatiestad is de buitenstaander als modern fenomeen: "Niet de vreemdeling die komt en gaat, maar de vreemdeling die komt en blijft." Zoals de stad niet gezien kan worden als een enkel moment van totaalontwerp, bestaat haar bevolking ook niet uit 'totaalbewoners'. Door beweeglijkheid en continue verplaatsing ontstaat er een merkwaardige gelijktijdigheid van afstand en nabijheid, wat kan worden gezien als een herstel, hoewel intrinsiek gebrekkig, van de door Descartes verbroken relatie tussen subject en object.

Wellicht de belangrijkste aanwijzing voor een latente filosofie van de accumulatiestad in Simmels werk is de grote rol van het conflict als vormgevende factor. Anders dan zijn tijdgenoten, die de externe wereld wilden harmoniseren door te denken in termen van ruimtelijke of sociaaleconomische planning, was Simmel van mening dat tegenstellingen in de leefomgeving essentieel zijn voor de menselijke ontwikkeling. Als een 'differentiërend organisme' heeft de menselijke geest volgens Simmel onverenigbare stimuli nodig om te kunnen functioneren, en een perfect harmonische geplande maatschappij zou daarom een ontkenning zijn van de menselijke natuur. Het sociale bestaan kenmerkt zich door een inherente verbinding én spanning tussen enerzijds individuele creativiteit die nieuwe sociale rollen en interactievormen produceert en anderzijds de potentie van sociale vormen om geobjectiveerd te worden en los te raken uit hun oorspronkelijke context. Eenmaal geïnstitutionaliseerd, dwingen deze sociale vormen het dagelijks leven in gegeneraliseerde schema's en beroven zij de individuele persoonlijkheid van creativiteit en uniciteit. De worsteling tussen 'leven' en 'vormen' wordt zo een worsteling tussen individualiteit en generalisatie.

De grote stad is volgens Simmel de locatie par excellence waar dit conflict tussen individuele subjectiviteit en objectieve cultuur tot uitdrukking komt. De objectieve cultuur wordt in zijn essay gesymboliseerd door de groei van de monetaire economie, omdat geld afstandelijkheid en objectiviteit in menselijke relaties mogelijk maakt. In de metropool is objectiviteit een noodzakelijke psychologische verdediging tegen het bombardement van indrukken en de "overbelasting van de zenuwen" als gevolg van "snelle en ononderbroken veranderingen, opeenhoping van steeds wijzigende beelden, scherpe discontinuïteit die met een enkele oogopslag wordt waargenomen en het onverwachte in de voortdurende veelheid van impressies." Deze complexe psychologische condities van accumulatie worden volgens Simmel door de moderne stad gecreëerd. De enige wijze waarop haar inwoners daarmee kunnen omgaan, is het reduceren van de ervaring tot objectieve cultuur. Het gedrag van stedelingen wordt daarmee gereduceerd tot het spelen van rollen. Het voornaamste probleem van de stedeling is om binnen die overweldigende sociale krachten van rationele cultuur zijn autonomie, individualiteit en 'subjectieve geest' te behouden.

Het conflict tussen maatschappij en individu, tussen collectieve vormen en persoonlijke invulling, is overigens niet uitsluitend een externe worsteling. Uiteindelijk wordt die strijd in het stedelijke personage zelf voortgezet, hetgeen spanning creëert tussen de samenstellende



Creatiestad Brasilia van stedelijk planner Lúcio Costa en architect Oscar Niemeyer.

componenten van de persoonlijkheid. "Het conflict in moderne cultuur is dat van leven tegen zichzelf, van vormgevende activiteit tegen onderwerping aan zijn eigen creaties, leidend tot chronische frustratie en ontevredenheid," analyseren Deena en Michael Weinstein Simmels positie in *Postmodern(ized) Simmel* (1993). In plaats van overheersende grote idealen, zoals de ratio dat voor de creatiestad kon zijn, geeft Simmels visie op de moderne stadsbewoners slechts beperkt antwoord op generieke vragen naar de betekenis en de vormgeving van het bestaan.

In "opzettelijk geplande blauwdrukken" had hij weinig vertrouwen, noteerde Bevers in *Geometrie van de samenleving* (1982) over het werk van Simmel, "hoe aanlokkelijk de neiging ook is om een betere sociale wereld op te bouwen." In Simmels perspectief is het menselijk bestaan te fluctuerend en te tegenstrijdig om te kunnen voldoen aan de rolvaste vereisten van een van tevoren door stedenbouwers uitgedachte sociale structuur.

Stedenbouwers moeten laveren tussen individuele expressie en collectieve objectieve vormen.

Creatie en accumulatie

De spanning die Simmel signaleerde tussen individuele expressie en collectieve objectieve vormen is van betekenis voor het individuele moderne bestaan, maar tegelijk een kernachtige formulering van de stedenbouwkundige opgave.

Hoewel accumulatie de overhand lijkt te hebben, kan binnen het 'stedelijk bewustzijn' niet simpelweg gekozen worden tussen de rationaliteit van de creatiestad en de wanordelijke toevalligheid van de accumulatiestad. Het is juist het conflict dat stedelijkheid vormgeeft. In de twintigste eeuw vormde de creatiestad lange tijd het referentiekader

van stedenbouwkundig ingrijpen. Het is interessant om deze situatie te bezien met het oog op de door Simmel noodzakelijk geachte verdediging tegen een overmaat aan accumulatie van impressies en stimuli en de praktijk van de woekerende negentiende-eeuwse stad. De defensieve mechanismen die het spelen van rollen onvermijdelijk maken, zijn bijna letterlijk vertaald in de modernistische stedenbouw. Het woord 'functies' geeft dat in een notendop aan: wonen, werken, recreatie en transport werden opgevat als een soort cartesiaanse niet-reduceerbare componenten van ruimtelijke vormgeving, terwijl de sociale rollen van de moderne stedeling gezien werden als 'modelgedrag' dat zich binnen deze functies zou afspelen. Sinds de 'paradigm city' Chicago - het stadssociologisch laboratorium van de Chicago School - konden de functies en rollen ook daadwerkelijk 'nieuwe' vormen van cultuur genereren en maatschappelijke idealen door het ingrijpen in de stad collectief verwezenlijkt worden.

Wellicht moet niet zozeer een verschuiving van de creatie- naar de accumulatiestad worden nagestreefd, zoals zich in de opeenvolging van 'paradigm cities' Chicago, Brasilia Los Angeles en Lagos lijkt te manifesteren. Volgens Simmel, die tegenwoordig dankzij studies als die van David Frisby, Michael P. Smith en Deena en Michael Weinstein 'gepostmoderniseerd' op het toneel is teruggekeerd, is het juist de spanning tussen conflicterende strategieën die het na-modernistische stedelijke kan vormgeven. Terwijl aanvankelijk de worsteling tussen individuele subjectiviteit en de rolvaste vereisten van algemene objectieve cultuur stedenbouwkundig duidelijk in het voordeel van de creatiestad werden beslecht, lijkt nu de strategie van accumulatie - althans in theorie - het verzet tegen de modernistische creatiestad aan te voeren. Simmel waarschuwt voor een vergelijkbare situatie in zijn psychologie van het grootstedelijke leven. Hierin lijkt de stadsmens te worden verleid om voor de dominantie van het puur afstandelijke en objectieve intellect te kiezen, of een bijna vooropgezette wanorde te creëren "teneinde voor zichzelf hoorbaar te blijven en om zijn persoonlijkheid nog van anderen te kunnen onderscheiden." Daarmee vervalt men echter in "typisch grootstedelijke extravagaties als maniërisme,

geblaseerdheid en gekunsteldheid." Volgens Simmel is die keuze zinloos: "Het is die speciale beweging waarin tegengestelde stromen elkaar met gelijke rechten ontmoeten" die de hedendaagse stad tot een unieke plaats maakt en die eerder een arena dan een oplossing voor deze conflicten zou moeten bieden. Deze gepostmoderniseerde Simmel is ervan overtuigd dat de stedelijke wereld tegemoet getreden moet worden met een ethiek van tegenspraak in plaats van een Weberiaanse ethiek van keuze.

In de hedendaagse stedenbouw zet zich de worsteling die Simmel een eeuw geleden signaleerde voort: die tussen collectieve vorm en individuele subjectiviteit vertaald in termen van spanningsvelden tussen de 'generic city' en de bezielde plaats, tussen innovatie en historiciteit en tussen grote plannen en fragmentarische ingrepen.

Immanentieplan

In de opgaven waarmee de stedenbouw anno nu te maken heeft, zou in plaats van voor een keuze gepleit kunnen worden voor een zwenkbeving tussen de creatie- en de accumulatiestad. Daarbij zou stedelijkheid zich afspelen in het spanningsveld van de moderniteit van vernieuwing en een meer onzekere of tijdelijke moderniteit. Wezenlijk is het conflict tussen orde en chaos, tussen plan en ontwikkeling, tussen de ambitie van een harmonische eenheid en een dynamische initiatiefrijke werkelijkheid.

Dit conflict kan in hedendaagse termen vertaald worden als de tegenstelling tussen verschillende 'plangenes', waarvan de uitersten door Gilles Deleuze aangeduid zijn als het transcendentie- en het immanentieplan. Het transcendentieplan organiseert en betreft "tegelijktijd de ontwikkeling van vormen en de vorming van subjecten." Volgens Deleuze is het transcendentieplan, net als de creatiestad, vooral een voornemen. Hij spreekt zelfs over een wet die vormen, genres, thema's en motieven opzet en tot 'opvoeding der subjecten' leidt.

Het immanentieplan organiseert niet en kent "alleen maar betrekkingen van beweging en rust, van snelheid en traagheid, tussen ongevormde (...) moleculen of deeltjes meegesleurd door stromen." Net als in de onvaste of poreuze stad die al in de jaren twintig en dertig door auteurs

als Walter Benjamin (1892-1940) en Robert Musil (1880-1942) werd geïdentificeerd, vindt in een immanentieplan geen definitieve vorming plaats. Eerder gaat het om ontwikkelingen die zich aan organisatie onttrekken, of zoals Deleuze het omschrijft om "kinematische betrekkingen tussen ongevormde elementen."

Met de introductie van 'paradigm cities' als Las Vegas en Los Angeles lijkt in de stedelijke theorie een belangrijke verschuiving te hebben plaatsgevonden. De chaotische eigenaardigheden van deze accumulatiesteden, die zich zelfs niet meer aan historische monumentaliteit onttrekken, hebben het stedenbouwkundig ingrijpen dat onlosmakelijk verbonden is met de vooronderstellingen van de creatiestad serieus ter discussie gesteld. Daarom moet niet alleen in theorie, maar ook in de stedenbouwkundige realiteit ruimte worden gemaakt voor een immanentieplan.

Kees Doevendans (c.h.doevendans@bwk.tue.nl) en Anne Schram (a.l.schram@bwk.tue.nl) zijn respectievelijk als hoofd-docent en als onderzoeker verbonden aan de vakgroep Stedenbouw van de Technische Universiteit Eindhoven.

Literatuurselectie

- Bever, A.M. (1982) Geometrie van de samenleving. Filosofie en sociologie in het werk van Georg Simmel. Arnhem: Van Loghum Slaterus.
- Deleuze, G. & C. Parnet (1991) Dialogen. Kampen: Kok Agora.
- Descartes, R. ([1637] 2002) Over de methode. Amsterdam: Boom.
- Frisby, D. (1985) Fragments of modernity. Theories of modernity in the work of Simmel, Kracauer and Benjamin. Cambridge: Polity Press.
- Fortier, B. (1995) Liefde voor de stad. Archis 10, 5, 69-80.
- Liotard, J.F. (1979) La condition postmoderne: rapport sur le savoir. Parijs: Minit.
- Simmel, G. ([1903] 1950) The Metropolis and Mental Life. In: K. Wolff (ed.) The sociology of Georg Simmel. New York: Free Press.
- Simmel, G. (1909) Brücke und Tür. In: Der Tag. Moderne illustrierte Zeitung nr. 683, Berlin.
- Simmel, G. (1913) Philosophie der Landschaft. In: S.P. Gallwitz, G.F. Hartlaub & H. Smidt (eds.) Die Guldenkammer. Eine bremische Monatschrift, 3, Heft II, 635-644.
- Smith, M.P. (1980) The city and social theory. Oxford: Blackwell.
- Weinstein, M. & D. Weinstein (1993) Postmodern(ized) Simmel. London: Routledge.



Model van creatiestad Brasilia van stedelijk planner Lúcio Costa. (Afbeelding vrijgegeven onder GFDL).

Drie hoofdsteden en hun zustersteden

AUTEUR & FOTOGRAFIE Mendel Giezen

“In een mondialiserende samenleving worden metropolen met internationale banden steeds belangrijker als knooppunten in het netwerk van handel, infrastructuur, wetenschap en cultuur.”

Dit citaat stond ten tijde van mijn scriptieonderzoek op de stedenband-website van Berlijn. Het is treffend, omdat het vele beleidsgebieden verbindt en aantoont hoe er gedacht wordt over steden en internationale relaties. Economische geografie, verkeersplanologie, wetenschapsdynamica en sociologie hebben allemaal een bloeiende interesse in internationale banden, maar dit is geen disciplinair verhaal. Dit verhaal gaat over de relaties tussen steden in verschillende landen en stedenbanden in het bijzonder.

De idealen achter stedenbanden zijn veranderd en daarmee het gebruik. Ik zal eerst een overzicht geven hoe er over stedenbanden is geschreven. Daarna zal ik specifieker ingaan op de stedenbandrelaties van Amsterdam, Londen en Berlijn om aan te tonen hoe het gebruik van stedenbanden in de loop der tijd is veranderd.

Korte evolutie

Een stedenband wordt in de literatuur beschreven met twee Engelstalige begrippen: de Europese literatuur gebruikt ‘town twinning’, terwijl de Amerikaanse literatuur het heeft over ‘sister cities’. Er zijn misschien nuanceverschillen in de karakteristieken die men aan deze relaties toeschrijft. Zelinsky geeft in zijn klassiek geworden artikel *The twinning of the world: Sister cities in geographic and historical perspective* (1991) bijvoorbeeld zeven specifieke eigenschappen waaraan een ‘sister city’ moet voldoen. Omdat mijn onderzoek kijkt naar de veranderingen in het gebruik van stedenbanden, is het echter zinvol om een bredere

definitie te hanteren. Stedenbanden beschouw ik als bilaterale officiële relaties tussen steden in verschillende landen.

In Europa was de eerste stedenband die tussen Coventry (Engeland) en Wolgograd (Rusland) uit 1944. Nadat de Tweede Wereldoorlog afgelopen was, nam het betrekken van relaties tussen steden een grote vlucht. Er leefde een sterk gevoel van reconciliatie: de banden tussen de bevolkingen die tijdens de oorlog tegenover elkaar hadden gestaan, moesten weer aangehaald worden. Dit is de reden dat Duits-Franse relaties een groot aandeel hebben in het totaal aantal stedenbanden.

Tijdens de Koude Oorlog was er een sterke opkomst van stedenbandrelaties tussen West-Europese steden met een ‘rood’ bestuur en steden achter het IJzeren Gordijn. Op dat moment waren er twee prominente internationale organisaties van steden: het katholieke Council of European Municipalities en het socialistische Monde Bilingue. Deze organisaties hadden duidelijk verschillende meningen over wat een stad zou moeten zijn. Voor de eerste was de stad sterk verbonden met christelijke waarden en een plek waar stedelijke vrijheden waren ontstaan door eeuwenlange ervaring. Zij richtte zich daarom op een federaal Europa met respect voor de door de geschiedenis ontstane grenzen. Voor Monde Bilingue lag dat anders. Voor deze organisatie was de stad de plek waar gelijkwaardige burgers de toekomst van de wereld in eigen hand konden nemen en vormgeven. Eigenlijk zat ze al sterk in het ‘global-local’-discours, dat later een grote vlucht zou nemen. Het was ook Monde Bilingue die als eerste stedenbanden begon te stimuleren met of tussen Amerikaanse en Oost-Europese steden. Tijdens de Koude Oorlog werden stedenbanden dan ook regelmatig gebruikt om een politiek statement te maken.

Zo ging het in Europa, maar in de Verenigde Staten was president Dwight D. Eisenhower (1953-1961) inmiddels van start gegaan met zijn People-to-People-programma. Dit programma was heel breed en werd daardoor uiteindelijk een fiasco. Alleen het maatschappelijk comité overleefde en werd omgebouwd naar een non-profitorganisatie genaamd Town Affiliation Association of the U.S. Haar uitvoerende organisatie voor stedenbanden heet Sister Cities International (SCI) en is nog altijd prominent in het internationale stedelijke veld.

In de jaren tachtig van de vorige eeuw begonnen stedenbanden een kader te vormen voor ontwikkelingssamenwerkingsprojecten. Doordat stedenbanden vaak voor langere tijd worden aangegaan, bieden ze een goede omgeving voor gezamenlijk opbouwen van institutionele capaciteiten. Hierbij gaat het er dus om om de overheden in de partnerstad de gereedschappen voor goed bestuur te geven. Dit kan over allerlei aspecten van bestuur gaan, zoals afvalvoorzieningen, huisvesting of informatiseringprojecten.

Recenter worden stedenbanden ook gezien als mogelijkheid voor economische activiteiten. Onder druk van de managementcultuur van de jaren negentig moeten uitgaven worden verantwoord op effectiviteit en efficiëntie. Wat levert zo’n samenwerkingsverband nou op? Vooral in de Angelsaksische cultuur, waar het neoliberale kapitalisme het breedst omarmd wordt, is er steeds meer druk gekomen op stedenbanden om financieel voordeel te brengen. Dit hangt sterk samen met de ontwikkeling van stedelijke handelsreizen en ‘city marketing’.

Classificatie

Het gebruik van stedenbanden is in vier categorieën onder te brengen. Ten eerste is er het symbolisch gebruik. Dit is in feite de basis van het oorspronkelijke idee. Bij stedenbanden ging het aanvankelijk om vergeving tussen oude vijanden. Ook het aangaan van banden tussen steden aan verschillende zijden van het IJzeren Gordijn valt hieronder. Ten tweede is er de wederzijdse uitwisseling van burgers. Nog altijd zijn schooluitwisselingen een belangrijk onderdeel van stedenbanden en ook vinden er vaak uitwisselingen plaats tussen plaatselijke ambachten. 'Pottenbakkersuitwisselingen' zou men deze kunnen noemen. In de derde plaats kan een stedenband worden aangewend voor economische activiteiten. Het samenwerken van de Kamers van Koophandel of het verspreiden van toeristische informatie in de partnerstad zijn hier voorbeelden van. Ten slotte worden stedenbanden regelmatig op technocratische wijze ingevuld. Dan draait de stedenband om relaties tussen ambtenaren en ambtelijke instituten. Dit kan een vorm van ontwikkelingssamenwerking



zijn, maar het kan ook samenwerking zijn van gelijkwaardige partners. De vier categorieën sluiten elkaar niet uit, maar per geval verschilt de invulling die aan de stedenband wordt gegeven. Om de verhouding tussen de vier toepassingen per geval in één beeld te kunnen samenvatten, heb ik een figuur ontwikkeld dat wordt opgebouwd uit vier tegels, die elk een toepassingscategorie voorstellen (zie Figuur 1). De wijze waarop de tegels onderling verbonden zijn, is een uitdrukking van het belang van de verschillende toepassingen. Als de verbindingslijnen een vierkant vormen, zijn alle toepassingen even belangrijk. Het vierkant wordt uitgerekend in de richting van een overheersende toepassing. Figuur 1 is dus te lezen als een stedenband waarin de technocratische en uitwisselingsfunctie het belangrijkste zijn.

In het hiernavolgende zal het gebruik van stedenbanden worden besproken voor drie Europese hoofdsteden: Berlijn, Londen en Amsterdam. Voor elke stad zal ik een beschrijving geven van de voornaamste kenmerken en die grafisch samenvatten.

Amsterdam

Amsterdam heeft wat betreft stedenbanden in 2002 een nieuw beleid

ingevoerd. Sindsdien heeft de stad een projectmatige aanpak van haar internationale relaties. Samenwerking wordt alleen aangegaan voor specifieke projecten met een tijdsduur van maximaal vier jaar. Ten tijde van het onderzoek had Amsterdam twaalf officiële relaties (zie Tabel 1). Het is opvallend dat niet alleen relaties met steden worden aangegaan, maar ook met landen zoals Marokko, Suriname en de Nederlandse Antillen. De stad heeft zich toegelegd op banden met de herkomstlanden van de grote etnische groepen onder haar bevolking. Amsterdam gebruikt stedenbandenrelaties bij voorkeur op een technocratische manier. In een interview gaf een ambtenaar aan dat men slechte ervaringen had met de maatschappelijke organisaties die oorspronkelijk aan de stedenbanden met Managua en Kaapstad verbonden waren. Figuur 2 geeft een grafische weergave van de verhoudingen in Amsterdams gebruik van stedenbanden.

Berlijn

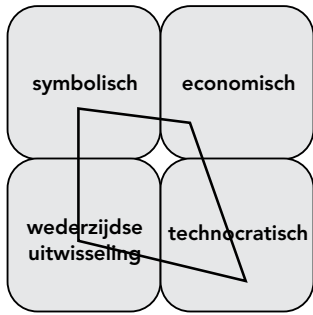
In de loop der tijd is Berlijn vele stedenbanden aangegaan. Ten tijde van het onderzoek had de stad zeventien overeenkomsten. De oudste is die met Los Angeles, geïnitieerd in 1967. Natuurlijk zijn Oost- en West-Berlijn pas weer samengevoegd in 1990. De relaties van voor de eenwording die de stad nu nog heeft, waren West-Berlijnse. Zoals blijkt uit Tabel 1 heeft Berlijn relaties met hoofdsteden wereldwijd. Berlijn heeft voornamelijk een technocratische aanpak. Er wordt veel gedaan aan 'city marketing' in de Oost-Europese partnersteden, waarbij Berlijn zich presenteert als de schakel tussen het ochtend- en het avondland van de Europese Unie. Ondanks de technocratische benadering geldt wel de regel dat elk project samengedaan wordt met een maatschappelijke partner. Het hoofd van de internationale afdeling geeft aan dat deze aanpak twee grote voordelen heeft. Ten eerste zorgt het ervoor dat de internationale relaties dicht bij de samenleving blijven. Ten tweede wordt het budget groter, omdat elke partner geld meeneemt. Symbolisch zijn de relaties ook van belang. Vooral na de eenwording zijn veel partnerschappen aangegaan als bevestiging van de terugkeer van Berlijn als hoofdstad van Duitsland. Figuur 3 geeft een overzicht.

Londen

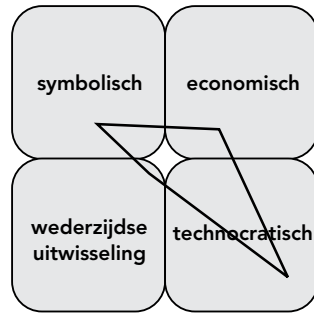
Londen kreeg in 2000 een bestuurlijk orgaan voor de gehele stad: de Greater London Authority. Daarvoor was de stad, sinds de opheffing van de Greater London Council (1965-1986), een verzameling

Amsterdam	Stedenbanden Accra, Kaapstad, Izmit, San Pedro, Beijing/Tianjin, Nederlandse Antillen, Marokko, Sofia, Boedapest, Halifax, Riga, Suriname	
Berlijn	Stedenbanden Los Angeles, Boedapest, Tokio, Parijs, Brussel, Buenos Aires, Madrid, Jakarta, Praag, Istanbul, Tasjkent, Windhoek, Moskou, Mexico City, Londen, Warschau, Beijing	
Londen	Vriendschap Delhi, Dhaka, Dublin, Johannesburg, Kingston	Partner Berlijn, New York, Moskou, Parijs, Tokio

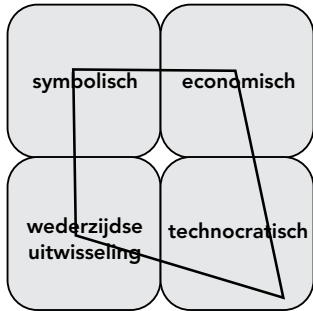
tabel 1 Stedenbanden van Amsterdam, Berlijn en Londen anno 2005.



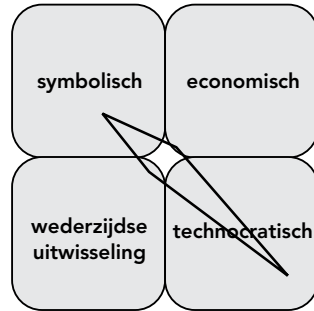
Figuur 1: Vier toepassingen van stedenbanden.



Figuur 2: Gebruik stedenbanden Amsterdam.



Figuur 3: Gebruik stedenbanden Berlijn.



Figuur 4: Gebruik stedenbanden Londen.

stadsdelen zonder overkoepelende autoriteit. Sinds 2000 is er een burgermeester, een ambtelijk apparaat en een raad voor de gehele metropool. Sinds dat jaar wordt er ook internationaal beleid gevoerd. Londen deelt haar internationale bilaterale relaties op in twee categorieën. Ten eerste zijn er de vriendschapssteden. Deze liggen in landen waarvan grote groepen emigranten in Londen leven. Dit is hetzelfde principe als in Amsterdam wordt gehanteerd. De tweede groep bestaat uit partnersteden. Dit zijn steden van een gelijke omvang als Londen, met uitzondering van Berlijn, dat aanzienlijk kleiner is. Met deze steden heeft Londen overleg over grootstedelijke problemen, zoals criminaliteitsbestrijding en het tegengaan van gettovorming. Tabel 1 geeft een overzicht van de stedenbanden van Londen.

Op economische vlak zijn de relaties weinig relevant, hoewel de Londense autoriteit wel de mogelijke effecten van de relaties erkent. Een voorbeeld is de organisatie van een Rusland-festival. Mogelijk voelen de Russische zakenlieden zich dan meer thuis en zijn ze eerder geneigd anderen aan te sporen ook naar Londen te verhuizen. Met dit effect wordt slecht zijdelings rekening gehouden en het vormt zeker geen speerpunt bij de partnerrelaties. Figuur 4 geeft Londens gebruik van internationale relaties weer.

Veranderingen

Er zijn twee veranderingen in het gebruik van stedenbanden door deze drie steden die opvallen. Ten eerste is er de focus op herkomstlanden van grote etnische groepen in de steden. Vooral Londen en Amsterdam hebben zich hierop gericht. Dit is een verandering in betekenisgeving aan stedenbanden. De ideologie van het verzoenen van voormalige vijanden is vervangen door ontwikkelingssamenwerking. Het lijkt er op dat de Tweede Wereldoorlog zestig jaar na dato voor stedenbandrelaties aan zingeving heeft ingebracht. Het samenwerken met herkomstlanden is een uitvloeisel van de toegenomen druk om beleid maatschap-

pelijk te verantwoorden. De tendens is dat stedenbanden maatschappelijk relevant moeten zijn en in concrete projecten hun weerslag moeten vinden.

Ten tweede is er de sterke omslag van een symbolische naar een technocratische invulling van stedenbanden. In de beginperiode, vlak na de oorlog, was het doel om mensen uit verschillende landen tot elkaar te brengen. Dit lijkt grotendeels opzijgezet te zijn. Projecten en uitwisselingen vinden steeds minder plaats op het niveau van de lokale bevolking. Steeds meer projecten worden uitgevoerd door ambtenaren of professionele organisaties. De ambtenaren die verantwoordelijk zijn voor internationaal beleid in zowel Londen als Amsterdam gaven aan dat het samenwerken met burgerorganisaties als moeilijk werd ervaren. Slechte ervaringen uit het verleden hebben ertoe geleid dat ze de projecten liever in eigen hand houden.

Samenvattend kan gesteld worden dat het gebruik van stedenbanden sinds de eerste stedenband van 1944 sterk is veranderd. De druk om effectief en efficiënt te zijn, heeft ervoor gezorgd dat zowel Londen als Amsterdam is weggegaan van het idee om contact tussen de bevolking te stimuleren. Ook in Berlijn is er een sterke neiging tot verder bureaucratiseren van de stedenrelaties. De ontwikkeling van burgers tot wereldburgers heeft aan belang ingebracht. Stedenbanden draaien tegenwoordig om de internationale stad, niet meer om de internationale burger.

Mendel Giezen (m.giezen@uva.nl) werkt als promovendus bij onderzoeksinstituut AMIDSt van de Universiteit van Amsterdam. Het artikel is gebaseerd op zijn scriptieonderzoek uit 2005 getiteld *Municipal Cooperation and Competition in a Globalising World: The Foreign Policies of London, Berlin, and Amsterdam*.

Literatuurselectie

- Gaspari, O. (2002) Cities against States? Hopes, dreams and shortcomings of the European municipal movement 1900-1960. *Contemporary European History* 2, 4, 597-621.
- Jones, M.L. & P. Blunt (1999) 'Twinning' as a method of sustainable institutional capacity building. *Public Administration and Development* 19, 381-402.
- O'Toole, K. (2001) Kokusaka and internationalization: Australian and Japanese sister city type relationships. *Australian Journal of International Affairs* 55, 3, 403-419.
- Saunier, P.-Y. (2001) Sketches from the Urban Internationale, 1910-50: Voluntary associations, international institutions and US philanthropic foundations. *International Journal of Urban and Regional Research* 25, 2, 380-403.
- Vion, A. (2002) Europe from the bottom up: Town twinning in France during the Cold War. *Contemporary European History* 2, 4, 623-640.
- Zelinsky, W. (1991) The twinning of the world: Sister cities in geographic and historical perspective. *Annals of the Association of American Geographers* 81, 1, 1-31.

Kantoren naast de automatische snelweg

AUTEUR Raffael Argiolu

Door de sterke opkomst van Intelligente Transport Systemen (ITS) is het niet zozeer de vraag of, maar waar en wanneer nieuwe vervoersconcepten zullen ontstaan. Dit is een ontwikkeling die aandacht verdient van ruimtelijk onderzoekers en planners.

In rap tempo worden mechanische onderdelen in auto's en bussen vervangen door elektronische. Omdat ze in de meeste gevallen menselijk handelen overbodig maken, en wij mensen over het algemeen als intelligent beschouwen, noemen we deze systemen Intelligente Transport Systemen (ITS). Met name door de snelle technologische ontwikkelingen in de informatie- en communicatietechnologie vanaf de jaren tachtig is ITS nu wijdverbreid. Een belangrijke trend in de toepassing van ITS in het autorijden, maar ook in het openbaar vervoer door bussen, is het gebruik van meerdere ITS tegelijkertijd en de integratie ervan in het voertuig. Een combinatie van automatisch baan houden (met bijvoorbeeld Lane Keeping) en automatisch afstand houden (met bijvoorbeeld Cooperative Advanced Cruise Control) maakt al volledig automatisch rijden mogelijk. Ondanks de vele onzekerheden rond de implementatie van deze ITS is de verwachting dat op den duur rond westerse steden nieuwe 'intelligente' transportconcepten ontstaan, zoals automatische bussen.

De vraag is dus niet zozeer of, maar wanneer en waar de nieuwe vervoersconcepten zullen ontstaan. En voor planologen en sociaal geografen is het vervolgens interessant om te weten wat de impact van die ontwikkeling zou kunnen zijn op het locatiekeuzegedrag van

bijvoorbeeld bedrijven. De redenering is dan als volgt: ITS zullen de bereikbaarheid vergroten en daardoor locaties die dicht bij stations (in het geval van OV) of bij op- en afritten (in het geval van auto's) van deze systemen liggen, aantrekkelijker maken. Dit zal leiden tot meer vraag naar die locaties, omdat bereikbaarheid een belangrijke factor is in de locatiekeuze van bedrijven. Deze redenering is tot op heden nauwelijks verkend, maar is van belang voor steden, omdat de aard en de grootte van bedrijvigheid belangrijke indicatoren zijn voor de economische kracht van een stad. Uit empirische studies van Tayaran et al. en Tayaran & Khan in Canada bleek wel dat huishoudens bij hun locatiekeuze een toegevoegde waarde zagen in ITS en er, hypothetisch, ook hun gedrag op aan zouden willen passen. Ze zouden dicht bij ITS gaan wonen.

Dit artikel beschrijft onderzoek dat is uitgevoerd naar de invloed van ITS op locatiekeuzegedrag van kantoorhoudende organisaties. Eerst wordt de huidige praktijk van ITS geschetst. Daarna worden de voornaamste resultaten van het onderzoek beschreven. Tot slot wordt de waarde van het onderzoek voor wetenschappelijk onderzoek en voor de beleidspraktijk aangegeven.

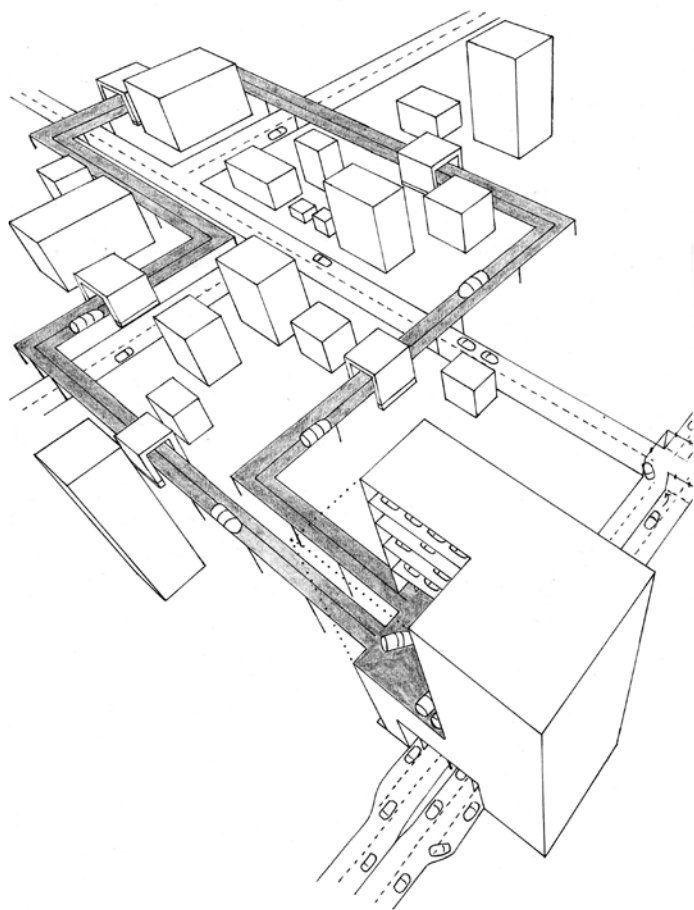
Het vijfde nummer van 2006 stond geheel in het teken van mobiliteit. Bezoek www.agoraweb.nl voor meer informatie.

Praktijk

Grofweg bestaat de ontwikkeling binnen ITS uit drie velden. Het eerste veld bestaat uit bestuurder ondersteunende systemen die met name van invloed zijn op de essentiële rijtaak. Er zijn bijvoorbeeld zogenaamde 'Lane Keeping'-systemen die ervoor zorgen dat je automatisch binnen de lijnen van je rijstrook blijft. Erg praktisch voor vrachtwagenchauffeurs die indutten tijdens een rit. Het tweede veld bestaat uit informatie systemen, die met name gericht zijn op het beïnvloeden van het reisgedrag. Deze systemen worden al op grote schaal toegepast en gebruikt. Je kunt hierbij denken aan realtime navigatiesystemen die op ieder moment je reisadvies kunnen aanpassen, wanneer er bijvoorbeeld op een bepaald stuk weg een file is ontstaan. Nog niet uitontwikkeld, maar wel veelbelovend, zijn zogenaamde Personal Intelligent Transport Assistant (PITA) systemen. Dit zijn handzame systemen, zoals PDA's of mobiele telefoons, die persoonsgebonden reisadviezen kunnen geven voor zowel openbaar vervoer als in de auto. Vooral fijn als bijvoorbeeld je bus te laat is. Het derde veld van systemen zijn geavanceerde managementsystemen die als doel hebben om het verkeer efficiënter te laten verlopen. Voor busbedrijven is het erg interessant om, bijvoorbeeld met behulp van Global Positioning System (GPS), de hele busvloot te kunnen volgen en rijschema's op elkaar af te laten stemmen. Zeker wanneer een bus ergens in de rit vertraagd raakt. Vooral in de laatste twee velden is al veel in de hedendaagse praktijk, en met succes, ontwikkeld. Het meest veelbelovend in termen van doorstroming van het wegverkeer is de ontwikkeling in het eerste veld. Het zijn de synergetische voordelen van bijvoorbeeld automatisch volgen en automatisch binnen de banen blijven rijden die veelbelovend zijn, omdat je pas bij een combinatie als bestuurder niets meer hoeft te

doen. Maar een volwassen intelligent concept zou behalve met combinaties van systemen binnen het eerste veld ook aangevuld moeten worden met ITS uit het tweede (informatiesystemen) en het derde (geavanceerde managementsystemen) veld. De grote belofte is dat dit op termijn zal leiden tot het ontstaan van automatische snelwegen, waarop je als bestuurder tijdens de rit de krant kunt lezen of een potje kunt schaken.

De ontwikkeling van deze losse technologievelden tot nieuwe concep-



Figuur 1. Artistieke impressie van drie transportconcepten. (Sam Vooren, 2005)

ten kan geïllustreerd worden aan de hand van twee Nederlandse openbaar vervoersystemen: de ParkShuttle op het bedrijventerrein Rivium bij Rotterdam en het Phileas bussysteem in Eindhoven. De ParkShuttle is een onbemand voertuig dat op basis van een voorgeprogrammeerde route mensen van het metrostation Kralingse Zoom naar het bedrijventerrein Rivium brengt en weer terug. De capaciteit van de busjes is tien tot twaalf personen. Het systeem heeft een eigen afgeschermd baan en is geluids- en CO₂-arm. Het ParkShuttle concept is jaren geleden gestart als pilot op zowel bedrijventerrein Rivium als het terrein van Lang parkeren van luchthaven Schiphol. Na de pilot van drie jaar is het systeem geëvalueerd. De conclusies waren dat er te veel kinderziektes waren in de technologie waardoor de shuttle vaak stilstond, tot grote ergernis van de reizigers. De testperiode had echter zo veel geleerd, dat alle betrokken partijen (waarvan onder andere de gemeente Capelle aan den IJssel en openbaar vervoerbedrijf Connexxion) besloten een nieuw volwaardig

systeem met nieuwe voertuigen te ontwikkelen. Behalve tot het doorvoeren van de noodzakelijke technische verbeteringen werd besloten om van drie naar zes voertuigen te gaan en het traject met een aantal haltes uit te breiden. In de herfst van 2005 is het nieuwe systeem door premier Balkenende geopend. Direct vanaf de aftrap is het systeem echter geplaagd door tegenslag: eerst reden twee voertuigen tegen elkaar (waarschijnlijk door een menselijke fout), vervolgens ontstond er brand in het laadstation waardoor meerdere voertuigen afbrandden, en tot slot ging FROG, het bedrijf dat de technologie van de voertuigen leverde, failliet. Na een doorstart van FROG is de planning dat het systeem deze winter weer in gebruik wordt genomen.

Het tweede concept in Nederland is het Phileas openbaar vervoersysteem. Phileas is een hypermoderne variant op de normale bus. De bus heeft een groot gedeelte van de route een eigen baan en verbindt het centrum van Eindhoven met Eindhoven Airport en het zuidelijker gelegen Veldhoven. Net als de ParkShuttle is de Phileas in staat automatisch te rijden. Omdat er echter een aparte afgeschermd busbaan nodig is en de route van Phileas ook door het normale verkeer loopt, bestuurt een chauffeur de bus. Innovatief aan de bus zijn de energiearme motor, het volautomatisch 'halteren' (stoppen bij een halte) en de besturingstechnologie. Het systeem is nu een aantal jaar in gebruik, maar is nog geen groot succes. In het begin kende het veel kinderziektes, zoals het vastlopen van bepaalde software in de winter. De bussen zijn inmiddels sterk verbeterd en in 2006 ook aan de Franse stad Dowaai verkocht.

Hoewel beide systemen risico lopen op imago schade, zijn ze vanuit technologisch oogpunt erg interessant. De systemen integreren de drie eerder genoemde velden en blijken daar inderdaad voordeel uit te halen, wat de kwaliteit van het openbaar vervoer voor de reiziger vergroot. Vooral bij de ParkShuttle kan Connexxion flink besparen op de chauffeurskosten, die bij openbaar vervoerbedrijven ongeveer 75 procent van de totale kosten beslaan. Voor bedrijven kunnen locaties langs dergelijke systemen ook interessant zijn. Door de automatische snelheden van de bussen kennen beide systemen in theorie een grote mate van betrouwbaarheid.

De toekomstbelofte is een automatische snelweg, zodat bestuurders rustig een krantje kunnen lezen.

Effect op bedrijven

De ontwikkeling van ITS-technologie en het voorspelde en opgemerkte ontstaan van meer automatische transportconcepten schept ook verwachtingen op het gebied van bereikbaarheid en locatiekeuze-gedrag van bedrijven. De vraag is dan: Hoe relevant zijn dergelijk systemen voor bedrijven, bijvoorbeeld in termen van bereikbaarheid? Wat verwachten bedrijven ervan en hoe passen ITS in hun locatiekeuze-gedrag? Hoe groot is het verschil tussen op auto's en op openbaar vervoer gebaseerde concepten?

Op basis van een trendanalyse kan de trend van ITS inzichtelijk worden gemaakt. Deze studie wordt in detail besproken in mijn proefschrift *Office location choice behaviour and intelligent transport systems* (2008). In het kort levert de analyse drie ITS-concepten op die interessant zijn voor de vraagstelling. De eerste is een People Mover die rijdt vanaf een P+R ('Park and Ride') terrein en zo de snelweg met een kantorenpark of stadscentrum verbindt. Dit transportconcept vertoont gelijkenissen met de eerder genoemde ParkShuttle. Het tweede concept is een automatische bus die op een hoger schaalniveau stadsdelen met elkaar verbindt. Dit is de volautomatische variant van de Phileasbus. Het derde concept is een automatische autobaan op de snelweg. Zie Figuur 1 voor een artistieke impressie van de drie concepten.

Dit onderzoek toont aan dat de ruimtelijke impact van ITS serieuze studie vereist.

Met behulp van een zogenaamde 'stated preference' methode (SP) kunnen de afwegingen die bedrijven maken op het gebied van bereikbaarheid, maar ook de factor bereikbaarheid binnen andere locatiefactoren, inzichtelijk worden gemaakt. Bedrijven wordt gevraagd om een score te geven voor bereikbaarheidsprofielen. De profielen zijn opgebouwd uit vijf transportconcepten: snelweg, trein, automatische snelweg, automatische busbaan en People Mover van P+R. Op basis van de scores kan worden berekend wat de specifieke toegevoegde waarde van een transportconcept (bijvoorbeeld een treinstation) is, maar ook de toegevoegde waarde van het niveau (bijvoorbeeld een treinstation op 250 meter) aan 'de gemiddelde' profielscore (de score voor alle profielen). De bedrijven is eerst gevraagd elf bereikbaarheidsprofielen te beoordelen waarin naar een beoordeling van de bereikbaarheid werd gevraagd. In Tabel 1 staan de transportconcepten en de niveaus waaruit de profielen zijn opgemaakt.

Uit Tabel 1 blijkt bijvoorbeeld dat je voor het onderzoek verschillende bereikbaarheidsprofielen kunt samenstellen. Een voorbeeld van een profiel is een locatie die dicht bij zowel een NS station (250 meter) als een snelweg (1,5 kilometer) ligt, maar waar geen ITS-concepten in de buurt liggen.

In de zomer van 2005 is een SP-onderzoek uitgevoerd onder Nederlandse bedrijven in tien vooraf geselecteerde stadsregio's. Met een SP-onderzoek is het mogelijk om aan de hand van bereikbaarheidsprofielen met statistische analyse de toegevoegde waarde te berekenen van ieder transportconcept en het niveau. Gemeten wordt dus wat bedrijven de toegevoegde waarde vinden van een van de vijf gebruikte transportconcepten voor de bereikbaarheid van een kantoorlocatie. Willen bedrijven zich bijvoorbeeld

graag bij een normale snelweg of bij een automatische snelweg vestigen? Tabel 2 laat de belangrijkste scores zien. De scores zijn gebaseerd op een rapportcijfer tienpuntsschaal.

Tabel 2 laat zien dat de gemiddelde score voor een bereikbaarheidsprofiel dat is opgebouwd uit de vijf transportconcepten een 5,8 is. Het bereikbaarheidsprofiel krijgt bij een gemiddelde waarde van de andere transportconcepten een 6,5 als het anderhalve kilometer van de snelweg ligt en een 5,1 als het op zes kilometer van de snelweg ligt. Het ideale bereikbaarheidsprofiel is een locatie die dicht bij alle vijf de transportconcepten ligt. Dat is logisch. Dat 'perfecte' bereikbaarheidsprofiel scoort ongeveer een 8. Uit Tabel 2 blijkt verder dat bedrijven de traditionele concepten (snelweg en trein) het belangrijkste vinden voor de bereikbaarheid en dat de drie intelligente concepten een significante bijdrage leveren aan de waardering voor de bereikbaarheid van locaties. Ook aanvullend onderzoek wijst uit dat de voorstelbaarheid een drukkend effect heeft op de scores voor de bereikbaarheidsprofielen. In meer realistische profielen van locaties ligt de gemiddelde waardering ongeveer een half tot anderhalf punt hoger. Een andere conclusie is dat het belang van bereikbaarheid binnen de andere locatiefactoren die locatiekeuzegedrag beïnvloeden, bijvoorbeeld het aantal parkeerplaatsen en de prijs, erg belangrijk is en waarschijnlijk ook zal blijven. De combinatie van deze conclusies betekent dat dergelijke ITS-concepten op termijn bij implementatie zeker een effect zullen krijgen op het locatiekeuzegedrag van kantoorhoudende organisaties.

De voornaamste conclusies van dit onderzoek zijn dat de drie ITS-concepten uit het onderzoek zeker invloed zullen hebben op het locatiekeuzegedrag van kantoorhoudende organisaties. Tevens is de toege-

Transportconcepten	Definitie	Niveau	Experiment
Trein Station	De nabijheid van een trein station tot de nieuwe locatie	250 meter 3 kilometer	SP 1
Op- en afrit van snelweg	De nabijheid van een op- en afrit van een snelweg tot de nieuwe locatie	1.5 kilometer 6 kilometer	SP 1
Op- en afrit van snelweg	De nabijheid van een automatische rijstrook tot de nieuwe locatie	1.5 kilometer geen automatische rijstrook	SP 1
Automatisch busbaan	De nabijheid van een bushalte van de automatische busbaan tot de nieuwe locatie	250 meter geen automatische busbaan	SP 1
People Mover van P+R	De nabijheid van een halte van de People Mover van P+R tot de nieuwe locatie	250 meter geen People Mover van P+R	SP 1

Tabel 1: Transportconcepten en niveaus voor SP 1.

Transportconcepten	In volgorde van belangrijkheid
Gemiddelde score profiel = 5.8	
Op- en afrit van de snelweg 0) 1,5 km 1) 6 km	1.356 (1) + 0,7 - 0,7
Trein station 0) 250 meter 1) 3 km	1.120 (2) + 0,55 - 0,55
Station aan automatische busbaan 0) 250 meter 1) Niet aanwezig	0.764 (3) + 0,4 - 0,4
Station van People Mover van P +R 0) 250 meter 1) Niet aanwezig	0.538 (4) + 0,3 - 0,3
Op en afrit van een automatische snelweg 0) 1,5 km 1) Niet aanwezig	0.532 (5) + 0,3 - 0,3

Tabel 2: Toegevoegde waarde van verschillende transportconcepten

voegde waarde in een afweging inzichtelijk gemaakt. Omdat de technologische ontwikkeling van ITS dynamisch is, wordt aanbevolen om de diversiteit van ITS in dit type onderzoek te vergroten om zo theorievorming op dit onderzoeksonderwerp te stimuleren. Behalve naar het directe effect is nog niet eens gekeken naar het indirecte effect dat dergelijke systemen hebben. Een veel gekozen strategie van steden is namelijk om bij de aanleg van innovatieve, of in andere woorden: dure, transportconcepten een groot aantal bouwlocaties in de buurt van haltes aan te leggen om een wisselwerking te creëren tussen ruimtelijke ontwikkeling en transportinfrastructuur. Het aanbieden van kantoorlocaties in de buurt van nieuwe transportconcepten zorgt er ook voor dat de kans dat een bedrijf zich in de nabijheid zal vestigen vergroot wordt. Het onderzoek toont ook aan dat de ontwikkeling van ITS meer serieus onderzoek vereist naar haar impact op locatiekeuzegedrag. Daarbij zou de focus meer moeten liggen op de specifieke voordelen van ITS boven investeringen in conventionele vervoerssystemen. Verder kan gedacht worden aan een verbreding van het onderwerp naar de invloed van ITS in vrachtwagens op de logistieke sector. De gedachte is telkens dat door selectieve investeringen in de implementatie van een ITS transportconcept op de ene plek, deze locaties een voordeel krijgen ten opzichte van andere locaties. Tot slot kan op basis van dit onderzoek ook wat gezegd worden over de dagelijkse praktijk van ITS in bijvoorbeeld Nederland. Eindhoven heeft met de ontwikkeling van de Phileasbus blijkbaar een strategie gekozen die in potentie veel effect zou kunnen hebben op de aantrekkelijkheid

van kantoorlocaties. Echter, op dit moment lijkt Eindhoven vooral last te krijgen van de wet van de remmende voorsprong. Het systeem is nog net niet aantrekkelijk, of intelligent, genoeg om grote veranderingen in de bereikbaarheid teweeg te brengen waarmee locatiekeuzes worden beïnvloed.

Raffael Argiolu (raffael.argiolu@nicis.nl) werkt als analist bij Nicis Institute. Voorheen was hij werkzaam als promovendus aan de Radboud Universiteit Nijmegen. Dit artikel is gebaseerd op zijn proefschrift Office location choice behaviour and Intelligent Transport Systems (2008). Hij is tevens redacteur van AGORA.

Literatuurselectie

- Argiolu, R. (2008) *Office location choice behaviour and intelligent transport systems*. TRAIL thesis series, T 08/02, Delft.
- Tayyaran, M., A. Khan & D. Anderson (2003) Impact of telecommuting and intelligent transportation systems on residential location choice. *Transportation Planning and Technology* 26, 171-193.
- Tayyaran, M. & A. Khan (2003) The effects of telecommuting and intelligent transportation systems on urban development. *Journal of Urban Technology* 10, 2, 87-100.
- Chorus, C., E. Molin, B. van Wee, T. Arentze, Z. Sun & H. Timmermans (2006) Personal Intelligent Travel Assistants: PITA. *Tijdschrift Vervoerswetenschap*, 2, 4-9.

Architectuur verstrikt in context

AUTEUR & FOTOGRAFIE Leeke Reinders

In 2001 nam een groep van architectuurhistorici haar intrek in een tramhuisje nabij het winkelcentrum van de Rotterdamse deelgemeente Hoogvliet. Het collectief, dat voortvloeide uit het plan voor een Internationale Bouwtentoonstelling, opereerde onder de naam 'Welcome into My Back Yard!' (WiMBY!), die zinspeelt op het 'Not In My Back Yard'-syndroom. In zes jaar tijd lanceerde WiMBY! vanuit het tramhuis talrijke projecten, waarmee ze door middel van kunst en architectuur interventies pleegde in het stedelijke landschap van Hoogvliet, dat op dat moment aan de vooravond stond van een grootscheepse herstructurering.

Levensgrote portretten van bewoners en huiselijke interieurs werden op aanstaande slooppanden geplaatst. Een belichtingsplan voor openbare ruimtes moest de geschiedenis en toekomst van de wijk op een "panoramische manier ontvouwen". Een extravagant en niet gerealiseerd plan voor een 'proeffabriek' moest de verwaterde relatie tussen stad en industrie in ere herstellen. Het architectenbureau Maxwan stelde een masterplan op dat de open stedenbouwkundige structuur en groene ruimten van Hoogvliet herwaardeerde. Een co-housing project tekende het plan voor een 'intentional community', waar cultuur- en natuurliefhebbers, alleenstaande Antilliaanse moeders en creatieve ondernemers een nieuwe gemeenschap vormden. En begin dit jaar wordt het park en de villa de Heerlijkheid opgeleverd, een cultuurcentrum en recreatiegebied aan de rand van de snelweg. Eind 2007 sloot WiMBY! haar kantoordeuren.

Vuistdik architectuurboek

Het werk van WiMBY! is niet onopgemerkt gebleven. Het vond zijn weg in talrijke boeken, kranten, tijdschriftartikelen, festiviteiten, lezingen, tentoonstellingen en een website. Het voorlopige sluitstuk van dit mediaoffensief is het recent verschenen *WiMBY! Hoogvliet: toekomst, verleden en heden van een new town. Of: Het grote WiMBY! boek* (2007). De opmaak van het boek past in de traditie van vuistdikke architectuurboeken die de laatste jaren zijn verschenen, zoals die van OMA en Rem Koolhaas. Het boek tekent ook de iconografische beeldcultuur die boeken en magazines over architectuur en stedenbouw tegenwoordig kenmerken.

Het WiMBY!-boek is bijna filmisch van opzet, waarbij inhoudelijke reflecties en commentaren afgewisseld worden met logo's, foto's, strips, kaarten en plantekeningen. Het boek is opgebouwd uit verschillende tekstsoorten, die, door elkaar geweven, zes heftige jaren beschrijven. De Werdegang van WiMBY! wordt verteld in negentien scenes, die de ontwikkeling van Hoogvliet schetsen: van de pastorale idylle van het dijkdorpie tot de half voltooid 'new town' in de jaren zestig en de

recente projecten van WiMBY!. Tussen de scenes staan beschouwingen waarin WiMBY! haar filosofie uit de doeken doet. In het boek zijn ook interviews opgenomen, waarin politiek icoon Felix Rottenberg, de 'mandaathouder' van WiMBY!, prominente figuren in het politieke landschap van Hoogvliet aan de tand voelt. De rubriek Passanten tekent verhalen op van professionals die korte tijd (een dag of weekend) met WiMBY! optrokken.

Door het boek is een tijdlijn geregen van het ontstaan van de heerlijkheid Hoogvliet in 1326 tot aan de oplevering van het recreatiepark de nieuwe Heerlijkheid begin 2008. De tijdlijn bevat een opsomming van pregnante historische gebeurtenissen die min of meer aan de ontwikkeling van Hoogvliet raken, variërend van de data van lezingen en de publicatie van architectonische geschriften tot het geboortjaar van Erasmus en de landskampioenschappen van voetbalclub Feyenoord.

Het boek beschrijft openhartig hoe projecten landen - en stranden - in het werkveld. Daarin schuilt zijn kracht.

Contextuele stedenbouw

De kern van het boek bestaat uit een op glanzend papier afgedrukt *Manifest voor eenmalig gebruik*. Hierin formuleert WiMBY! het paradigma van de contextuele stedenbouw: een interpreterende benadering die uitgaat van de ruimtelijke complexiteit en historische continuïteit van de stad. WiMBY! keert zich hiermee tegen het technocratische denken dat de stedelijke planning tot op heden domineert en uitgaat van het idee dat sociale problemen door stedenbouwkundige en architectonische ingrepen zijn te verhelpen. De inspiratie voor een contextuele benadering wordt onder meer gezocht in het werk van Italiaanse architectonische denkers als Aldo Rossi en Giorgio Grassi, in het populaire design van de Amerikaanse snelweg, zoals gepropageerd in *Learning From Las Vegas* (1977) van Robert Venturi en Denise Scott Brown, en het psychoanalytische concept van de 'ville sedimentaire' van het Franse project Banlieues '89 van Roland Castro en Michel Cantal-Dupart.

Behalve een theoretisch geïnspireerd pamflet biedt *Het grote WiMBY! boek* echter vooral een inkijk in de lokale praktijk van stedelijke vernieuwing. De schrijvers van het boek beschrijven gedetailleerd hoe



Installatie WiMBY! in het Informatiecentrum Hoogvliet, mei 2006.

projecten uiteindelijk landen - en stranden - in het werkveld van corporatiedirecteuren, schoolbestuurders, actiegroepen en steden-bouwkundige diensten. De kracht van het boek schuilt in die openhartigheid. Het laat zien dat contextuele stedenbouw tot geïnspireerde ontwerpen kan leiden, maar ook in de verdrukking kan raken door de politieke en bestuurlijke context. WiMBY! schrijft over een "dorpspolitieke dynamiek" van "oude beloften", "onuitgesproken loyaliteiten tussen bestuurders en bewoners", "wantrouwen tegen buitenstaanders" en "een grimmige en onbeweeglijke koppigheid (...) die alles op haar pad verpletterde." Het boek staat vol met dergelijke afficheringen. Herman Meijer, initiatiefnemer van WiMBY!, spreekt over een "moeilijk bereikbare kolonie". Corporatiedirecteur Erik Staal over een "gebrek aan daadkracht". Felix Rottenberg over een "gesloten bouwmarkt". Ook WiMBY! zelf wordt in het boek niet gespaard. Zo wordt het collectief door een andere corporatiedirecteur, Martien Kromwijk, verweten een "luis in de pels" te zijn, die te beperkt opereerde en geen draagkracht onder de massa wist te krijgen. De meeste projecten van WiMBY! liepen uiteindelijk stuk op complexe regelgeving en politieke verhoudingen.

Het grote WiMBY! boek is een nieuwsgierig en onthullend boek, maar daarmee ook frustrerend. Tekenend is een stripverhaal, afgedrukt halverwege het boek, waarin WiMBY! in de gedaante van Michelle Provoost, een van de leden van het collectief, een rondgang maakt langs een aantal professionals. Achtereenvolgens via de werkkamer van de architect die driftig doortekent als WiMBY! al vertrokken is, het kantoor van de Corporatieman, de kantine van de stedenbouwkundige dienst waar stedenbouwkundigen met designbrilletjes hun lunch verorberen, de kamer van de jonge architect die op zijn laptop zijn

concept ontvouwt en een bijeenkomst waar alle 'families' aan tafel zitten. De strip eindigt met een bespreking van een masterplan in een rokerige vergaderkamer. WiMBY! kijkt om en rijdt weg in haar auto, 'sadder but wiser' de boel de boel latend.

Crimson Architectural Historians & Felix Rottenberg (2007)
WiMBY! Hoogvliet: toekomst, verleden en heden van een new town. Of: Het grote WiMBY! boek. Rotterdam: NAI Uitgevers. ISBN 9789056625948.

Plekken om bij stil te staan

AUTEUR Femke Meijer

“Iedereen kent wel een bermmonument in zijn omgeving,” stelt cultureel geograaf Vincent Breen in zijn afstudeeronderzoek naar bermmonumenten in Nederland. Een bermmonument is een gedenkteken, meestal een steen of een kruis, die uit behoefte aan iets blijvends wordt opgericht op de plek van een verkeersongeluk met dodelijke afloop. Het onderzoek van Breen is de eerste Nederlandse studie naar dit in Nederland relatief nieuwe en steeds meer voorkomende verschijnsel. Amerikaanse en Australische studies naar ‘roadside monuments’ of ‘roadside crosses’ dienden daarom als theoretisch kader. Breen heeft twaalf van de 98 gelokaliseerde herdenkingsplekken langs de openbare weg in het noorden en oosten van Nederland bestudeerd.

Een bermmonument heeft een publieke functie. Het markeert de plek des onheils.

De toename van het aantal bermmonumenten in Nederland wordt door de auteur uitgelegd als een gevolg van ontkerkelijking en het sterk afgenomen belang van de kerk bij het organiseren van rituelen rond de dood. In Zuid-Europa en Mexico is het plaatsen van bermmonumenten gangbaarder, en het lijkt erop dat het gebruik in samenhang met globaliseringstrends uit deze culturen is overgenomen. Daarnaast vraagt Breen zich af of de opkomst van bermmonumenten wellicht een gevolg is van de toename van de keuze voor crematie, waardoor er voor nabestaanden steeds vaker geen graf is om te bezoeken. Breen onderzoekt de betekenis van het bermmonument voor de oprichters ervan en het private en publieke karakter van de locaties aan de hand van interviews. In twaalf casestudies worden de verhalen achter de herdenkingstekens verteld. Door precieze documentatie van het ongeluk, de nasleep en uiteindelijk het plaatsen van een bermmonument maakt Breen het persoonlijke drama van een plotseling verlies zichtbaar, en deze opzet maakt de scriptie boeiend om te lezen. Om onduidelijke redenen heeft de auteur nagelaten om de sociaal-culturele en religieuze achtergrond van de oprichters in zijn analyse mee te nemen, hoewel dit gezien de veronderstelde samenhang met ontkerkelijking wel logisch was geweest. Het is een gemiste kans om het fenomeen completer in kaart te brengen en zo het onderzoek meer relevantie te geven.

Breen concludeert dat de bermmonumenten meestal worden opgericht door ouders of vrienden van het slachtoffer, dat vrijwel altijd een jongere is. Het bermmonument wordt opgericht ter nagedachtenis aan een verloren dierbare en wordt gezien als een graf dat zo lang mogelijk

moet blijven bestaan. “Wat mij betreft blijft hij zolang staan als ik leef,” aldus een nabestaande. Naast een persoonlijk karakter heeft het bermmonument echter ook een publieke functie, omdat het de plek des onheils markeert. Het dient als een protest tegen de verkeerssituatie, als een waarschuwing voor andere verkeersdeelnemers en tevens als een openbare plek die belangstellenden anoniem kunnen bezoeken.

Voordat een permanent bermmonument opgericht wordt, is er op die locatie eerst een tijdelijke gedenkplaats met bloemen en kaarsen. In de stad ontstaan dit soort tijdelijke spontane herdenkingsplekken ook, maar deze houden op te bestaan zodra de bloemen en kaarsen worden weggehaald. Er wordt geen permanent gedenkteken opgericht. Dit opmerkelijke verschil tussen de rurale en stedelijke context is interessant voor nader onderzoek.

Een ander belangwekkend gegeven is de reactie van lokale overheden op het inrichten van een persoonlijke plaats in de openbare ruimte. Bermmonumenten worden gezien als een storende factor in het landschap, als een plek waar ongewenste samenscholing van jongeren plaatsvindt en als een gevaar voor de verkeersveiligheid. In 2004 zijn door minister Peijs van Verkeer en Waterstaat algemene richtlijnen voor bermmonumenten opgesteld, maar desondanks verschilt de bestaansduur van dergelijke gedenktekens bij gebrek aan duidelijke wetgeving per locatie. Soms worden ze toegestaan voor een bepaalde tijd van vijf jaar, met verlengingsmogelijkheid, en in andere gevallen worden ze gedoogd.

Hoewel nabestaanden er meestal vanuit gaan dat een bermmonument mag blijven bestaan zolang als zij dat willen, is er langs de Nederlandse wegen formeel geen ruimte voor permanente herdenkingsplekken. Anders zijn de plekken ter nagedachtenis op het internet, die evenals bermmonumenten de laatste jaren sterk in opkomst zijn. Op die virtuele plaatsen kunnen mensen hun dierbaren herdenken zonder beperkingen van ruimte en tijd.

Vincent Breen (2006) *Bermmonumenten. Plekken om bij stil te staan*. Rijksuniversiteit Groningen, Faculteit der Ruimtelijke Wetenschappen, Culturele Geografie.

AGORA - Tijdschrift voor sociaal-ruimtelijke vraagstukken
2008 - 1 - jaargang 24
een uitgave van de Stichting Tijdschrift AGORA - verschijnt vijf keer
per jaar

REDACTIEADRES

Redactie Tijdschrift AGORA
Faculteit Geowetenschappen
Universiteit Utrecht
Postbus 80.115
3508 TC Utrecht
[e] agora@geog.uu.nl
[i] www.agoraweb.nl
[postbanknummer] 61 65 799

REDACTIE

Jesper van Loon (hoofdredactie), Marloes Wevers (eindredactie), Tina Kelder (penningmeester), Fieke van Leest (penningmeester), Veronique van Acker, Raffael Argioli, David Bassens, Thomas Boelaars, Lomme Devriendt, Mirjam Fokkema, Wouter van Gent, Rogier van der Groep, Heidi Hanssens, Christien Klafus, Bas van Leeuwen, Sander Lenferink, Ilse van Liempt, Martijn van der Linden, Tineke Lupi, Bruno Meeus, Femke Meijer, Sarah Meys, Leeke Reinders, Yvonne Rijpers, Nick Schuermans, Casper Stelling, Martin Zebracki.

REDACTIEADVIEZEN

Justin Beaumont, Marco Bontje, Ben Derudder, Steven Kromhout, Maarten Loopmans, Filip De Maesschalck, Ben de Pater, Justus Uitermark.

GRAFISCHE VORMGEVING

Maarten Mieras en Jeroen Sikma

DRUK

A-D Druk bv - Zeist

ABONNEMENTEN (per jaar)

Bibliotheken, bedrijven, instellingen	€47,50
Studenten	€17,50
Overigen	€25,00
KNAG-leden krijgen een korting van	€5,00

Alle studenten Sociale Geografie & Planologie aan de Universiteit van Amsterdam en de Katholieke Universiteit Leuven, en alle eerstejaars bachelors van de Universiteit Utrecht en de Rijksuniversiteit Groningen krijgen via hun instituut een exemplaar. Abonnementen worden verlengd tenzij opgezegd vóór 1 december van het lopende jaar.

ARTIKELLEN

Artikelen, mededelingen en reacties kunnen worden aangeboden aan het redactieadres. Dit geldt ook voor mededelingen en aankondigingen met betrekking tot congressen, studiedagen en andere evenementen op het gebied van de sociaal-ruimtelijke wetenschappen. Auteursrichtlijnen zijn bij de redactie beschikbaar. Artikelen overnemen is toegestaan met toestemming van auteurs en bronvermelding.

ADVERTENTIES/SCRIPTIES

Informatie via agora@geog.uu.nl

De uitgave van AGORA wordt mede mogelijk gemaakt door steun van de Faculteit Geowetenschappen (UU), het C.M.Kaninsituut (UvA), de Afdeling Sociale en Economische Geografie (KU Leuven), de faculteit Ruimtelijke Wetenschappen (RUG) en het Koninklijk Nederlands Aardrijkskundig Genootschap (KNAG).

© 2008 Stichting Tijdschrift AGORA ISSN 1380-6319

Het volgende nummer

Heilige grond is een aanduiding die door verschillende, veelal religieuze groeperingen wordt gebruikt om een voor hen heilige plek mee aan te duiden. Vaak krijgt zo'n plek die titel, omdat hij als de oorsprong van de betreffende religie wordt gezien, of omdat er belangrijke religieuze gebeurtenissen hebben plaatsgevonden. Denk aan Mekka en Bethlehem, de geboorteplaatsen van Mohammed en Jezus, of Lourdes, waar Bernadette de Heilige Maagd Maria zag. Grond krijgt in deze voorbeelden een lading die lang beklijft en grote invloed heeft op het gebruik, de beleving en de waarde van die grond. Dit blijkt bijvoorbeeld uit de recente discussies over de herbestemming van kerken in Nederland. Een poppodium in een huis Gods is niet voor iedereen acceptabel. Niet zelden geven kerkbesturen de voorkeur aan sloop. Hiermee verdwijnt echter niet alleen het gebouw, maar ook de religieuze lading van de grond.

Religie is niet de enige lading die grond heilig maakt. Waarde kan evengoed ontstaan uit politieke, economische of sociale overwegingen. Zo kan ook een voetbalstadion als Wembley Stadium in Londen, Ground Zero in New York City en de Waddenzee een heilige betekenis krijgen.

Het uitgangspunt van het volgende AGORA-nummer is dat de betekenis van grond altijd direct verbonden is met huidig of voormalig eigendom, gebruik en beleving van een plek, die afgebakend wordt door afspraken tussen mensen. In relatie tot de ruimte rijst dan een interessante vraag: Welke expliciete en impliciete 'spelregels' bepalen eigendom, gebruik en beleving van ruimte? Met andere woorden: Hoe heilig is grond?



New York, Ground Zero, 2005. "Please help us to maintain this site as a very special place."

AD-DRUK-advertentie