



LAPS

Gerrit Rietveld Academie

www.laps-rietveld.nl

[PDF](#)

2007

5 shots cultuur

Jeroen Boomgaard

Dit artikel is opgebouwd uit losse shots, opnames vanuit verschillende gezichtshoeken. Niet omdat er in het geheel geen lijn valt aan te brengen in de rol van de kunst in het gentrification-proces en evenmin omdat er gelijkwaardigheid zou bestaan tussen de verschillende invalshoeken. Voor deze benadering is gekozen omdat het probleemgebied nog te gefragmenteerd is om in een duidelijk beeld te vangen. Bovendien biedt het de lezer de kans eigen observaties en constatering te relateren aan de verschillende fragmenten.

In het eerste gedeelte van dit artikel wordt de vermeende rol van de kunstenaar en de kunst in het proces van gentrification onder de loep genomen. Na een korte inleidende vergelijking van het standaardbeeld hiervan zoals dat naar aanleiding van de ontwikkeling van SoHo in New York tot stand is gekomen met de situatie in Amsterdam in de jaren zestig en zeventig, verkent de tekst de wijze waarop noties over de avant-gardepositie van de kunst en de kunstenaar in de beeldvorming over gentrification meespelen in teksten van kunstenaars en kunstcritici.

In de tweede opname werpt de tekst aan de hand van een casus een blik op de rol van de kunstenaar als bewoner of bewerker van een bepaalde buurt. De casus is een project van Gijs Müller dat een voorbeeld wilde stellen voor de Bijlmerjeugd. Door het gebrek aan participatie en reactie lijkt deze onderneming op het eerste gezicht mislukt. Bij nader inzien toont het werk echter de dubbelzinnige positie van de kunstenaar in residency. De conclusie is dat er een grote kloof bestaat tussen artistieke bedoelingen en buurtproblematiek.

In het volgende gedeelte wordt deze afstand kort uitgewerkt aan de hand van de verschillende manieren waarop kunstinstellingen in een buurt functioneren. Ook daarbij is het lastig een goed evenwicht te vinden tussen een nadruk op kunst en aandacht voor de specifieke problematiek van de plek.

Het vierde beeld 'zoomt in' op de grote voorkeur die ondanks de gesignaleerde problemen op dit moment zowel kunstenaars als opdrachtgevers aan de dag leggen voor projecten die buurtspecifiek en sociaal interactief willen zijn. Op basis van de bestaande literatuur worden kanttekeningen geplaatst bij dit soort projecten, waarbij vooral de achterliggende agenda in het geding is. Daarbij wordt het feit dat het nu met name de opdrachtgever is die de avant-garderetoriek hanteert, geïnterpreteerd als een indicatie van het feit dat gentrification door middel van kunst beleid is geworden.

De laatste opname is een schot voor de boeg. Aan de hand van een werk van Thomas Hirschhorn wordt een andere benadering van het probleem nader bekeken. De keuze voor een duidelijke positie van de kunstenaar en het vermijden van elke suggestie van sociale behulpzaamheid of interactieve uitwerking zet de problematiek van de rol van kunst op een bepaalde plek op scherp op een manier die een voorbeeld kan zijn voor het beleid ten aanzien van kunst in achterstandswijken.

Opname 1- de voorhoede

Nu gentrificatie en met name de rol daarin van de cultuur een marketingstrategie geworden is in plaats van een historische ontwikkeling, is het tijd om de vermeende invloed van de kunst nog eens goed te bekijken. Het proces is uitgebreid beschreven: vervallen wijken worden het domein van kunstenaars van allerlei slag die er goedkope woon- en werkruimte vinden. Hun inzet en activiteiten maken het gebied aantrekkelijk voor andere ondernemingen en uiteindelijk voor ontwikkelaars die met een golf van prijsopdrijving de kunstenaars samen met de oorspronkelijke bewoners de wijk uit spoelen.

Bij dit beeld zijn allerlei vraagtekens te plaatsen. Alhoewel het met grote plausibiliteit geschetst is voor bepaalde wijken in Londen en New York, is het niet zeker dat er een dwingende causaliteit aan kan worden toegekend. De instroom van artistieke beroepen in een bepaald gebied kan een symptoom zijn van een reeds werkzaam proces en niet de startmotor ervan. Daarnaast geldt deze gang van zaken niet op dezelfde manier in elke situatie. Amsterdam in de jaren zestig en het begin van de jaren zeventig biedt een interessante casus voor een vergelijkbaar maar toch anders verlopend proces. Het verval en de leegstand van een deel van de binnenstad van Amsterdam brachten onder impuls van de Provo-beweging de eerste golf van kraken op gang. Onder het motto 'Redt un pandje bezet un pandje – Gnot wil het' werd in Provo nummer 9 (1966) het Witte Huizenplan gelanceerd, waarin gesteld werd dat langs de grachtengordel en in de Jordaan duizenden panden leeg stonden. 1 Enige jaren later volgde de strijd om de Nieuwmarkt, waarin opnieuw ook kunstenaars een rol speelden. 2 Beide bewegingen vormden voornamelijk een reactie op het beleid uit de jaren zestig en zeventig, dat meer gericht was op het creëren van nieuwe woonwijken door uitbreiding en sloop dan op de mogelijkheden die de vervallen stadsdelen zelf boden. De omslag van dit 'functionalistische model' waarin vervoer en huisvesting voor velen vooropstonden, naar een meer 'romantische' visie op stedelijke ontwikkeling heeft zich mede onder impuls van deze bewegingen voltrokken. 3 Kenmerkend voor de Nederlandse situatie is misschien wel het feit dat ondanks de onmiskenbare veroudering van beide gebieden een flink deel van de oorspronkelijke actievoerders er nog steeds woont. In het ontwikkelingsproces zijn bepaalde groeperingen erin geslaagd rechten te verwerven die door middel van huurregulering en de overdracht van panden aan oorspronkelijke krakers in elk geval ten dele ertoe hebben geleid dat een gebied als de Nieuwmarkt tot nu toe niet compleet gegentrificeerd is.

Ondanks hun verschil in dynamiek delen de processen in de verschillende steden een bepaalde retoriek. De voorhoedeoppositie die de kunst in zowel de redding als de ondergang van deze wijken krijgt toegekend, is geheel in de lijn met het avant-garde-ideaal zoals dat sinds de negentiende eeuw een belangrijke plaats inneemt in het denken over de rol van kunst en kunstenaar.’ De theorie van de avant-garde ruimt veel plaats in voor het doorbreken van de traditionele grenzen van de kunst en het herstellen van de veronderstelde eenheid van kunst en leven. Deze doorbraak wordt vaak letterlijk in termen van plaats geformuleerd: de avant-garde is buiten het museum, houdt zich ver van het tentoonstellingscircuit, zoekt een eigen plek in de wereld om zich te manifesteren. Tegelijkertijd wordt de aansluiting bij ‘de echte wereld’ vaak gedacht in termen van verzet en strijd. Het leven in afbraakwijken die slachtoffer dreigen te worden van de dadendrang van opruimingsgezinde bestuurders vormt op die manier een bijna natuurlijke habitat voor het denken vanuit avant-gardedoelstellingen. Een goed voorbeeld hiervan is de wijze waarop de Amerikaanse kunstcritica Lucy Lippard het gentrification-proces van de Lower Eastside beschrijft: ‘The late seventies and early eighties, the Lower Eastside and East Village became a hotbed of punk, new wave, avant-garde art as groups of dynamically disenchanted young artists rebelled against the expectations of an artworld career and identified to an unprecedented extent with the disenfranchised in whose midst they lived. This was a political and an aesthetic choice, and the art that resulted was more profoundly influenced by the city as place than any other modern movement I can think of. (...) Young, cool, into “new contexts”; they came to know these “ghettos” and the people economically confined there more intimately than most artists know the places they live in for economic convenience. Many of their projects were collaborations within the neighbourhoods.’⁵ En ook de teloorgang maakt deel uit van dit verhaal: ‘By then [1984], gentrification had taken hold in earnest. The SoHo model was applied, though with less saturation; small shopkeepers were ousted in favour of boutiques, galleries, restaurants, and suddenly expensive housing; classy spacious white galleries replaced local small business; European art dealers arrived; crack dealers hung on (. . .)’⁶

De mythische verdrijving van de kunstenaar uit het gebied waarvoor hij gestreden heeft, maakt deel uit van dezelfde retoriek. Of hij nu succes heeft of faalt, volgens zijn eigen ideaal kan de avant-gardekunstenaar alleen maar verdwijnen. Het mooiste is zijn verdwijning wanneer de vereniging van kunst en leven is bereikt, wanneer kunst niet langer een apart domein is. In dit geval, wanneer de samenwerking met de bevolking tot projecten heeft geleid die meer een sociale dan een artistieke betekenis hebben. Zijn verdreven worden uit de wijk is dan een bewijs van het slagen van de integratie. Of hij verdwijnt omdat de wereld nog niet klaar is voor het doel dat aan het werk ten grondslag ligt. Zijn verdwijning moet dan staan voor onderdrukking, het bewijs voor de zin van de strijd. Meestal verdwijnt hij echter op banale wijze in de acceptatie door de kunstwereld. Hij wordt dan, zoals Martha Rosier in een cruciale tekst over deze problematiek stelt, ironisch genoeg vervangen door dezelfde rijkere beroepsgroepen die zijn werk kopen en die hem naar deze wijken gevolgd zijn.⁷

Dat de beschrijving van de rol van de kunstenaar in het gentrification-proces retorisch van aard is, betekent niet dat hij geheel onwaar is. Het betekent echter wel dat bekeken moet worden wat de daadwerkelijke consequenties van deze retoriek voor de kunstpraktijk zijn. Welke rol speelt de kunst in achterstandswijken en stadsvernieuwing, en welke plek nemen kunstinstellingen in op dit slagveld.

Opname 2 – een rennende kunstenaar

Op 26 mei 2002 liep kunstenaar Gijs Müller de marathon. Dat is niet uitzonderlijk, wel bijzonder was dat het hier ging om een kunstwerk. Onder de titel Opportunity I Am sleepte de kunstenaar zich met slechte knieën en zonder noemenswaardige training door de klassieke afstand, om te eindigen op de atletiekbaan van de Bijlmer in Amsterdam. De inspanning vormde de afsluiting van een verblijf van vijf maanden in de Bijlmer, in het kader van het project Bijlmair. Müller wilde de werkeloze en deels drugsverslaafde Bijlmerjeugd, die zich in zijn ogen wentelde in haar eigen ‘kansarme’ positie, letterlijk een voorbeeld stellen. De atletiekbaan als eindpunt was goed gekozen, omdat oud-atleet Sammy Monsels daar al een vergelijkbaar project voor jongeren had opgezet.⁸

Dat dit voorbeeld weinig directe navolging vond zal niet verbazen, net zomin als het feit dat de beoogde doelgroep bij het project bijna geheel ontbrak. Interessanter zijn echter de vragen die deze actie oproept over de rol van kunst in zogenaamde achterstandswijken. In het licht van de participatoire projecten die sinds het midden van de jaren negentig furore maken, lijkt Müllers onderneming naïef en mislukt. Het is een goedbedoelde maar zinloze poging tot performativiteit, een voorbeeld zonder gevolg. Hij had tenslotte zo goed als geen moeite gedaan de bevolking bij het project te betrekken, geen workshops georganiseerd, zich niet of te weinig verdiept in de gemeenschap en zo bij voorbaat elke kans op deelname uitgesloten. Het enige wat Müller wel bespeeld had waren de media, die het evenement zichtbaarheid moesten verlenen.⁹ Daarmee lijkt het project zich meer te voegen in watje paradoxaal de traditie van de avant-garde zou kunnen noemen. Het breken met bestaande, of geaccepteerde vormen van kunst, het bespelen van de media, maar ook het stellen van een voorbeeld zonder veel zorg voor navolging maken deel uit van deze traditie. ¹⁰ Want hoewel zoals hierboven bleek het opzoeken van de marges van de maatschappij en het aangaan van allianties met minderbedeelden moeiteloos opgenomen kunnen worden in de retoriek van de voorhoede, is het niet zo dat de kunst voor zichzelf binnen dit ideaal een ondergeschikte of dienende taak zag weggelegd. Integendeel, voor een groot deel lag de nadruk op het bewandelen van een autonome weg in de richting van een hopelijk betere maar toch behoorlijk onbestemde toekomst. ¹¹

Het verblijf van een kunstenaar in een buurt kent dubbelzinnige kanten. Wanneer hij er woont en werkt is het een omgeving als een ander, maar wanneer hij zich mengt in de strijd om behoud en verbetering van een achterstandswijk komt er een zekere schimmigheid in het spel. Hij maakt geen deel uit van de ‘oorspronkelijke’ bewoners, wie dat dan ook mogen zijn. Zijn strijd wordt onontkoombaar ook gevoerd uit eigenbelang, maar dat belang valt niet vanzelfsprekend samen met de gemarginaliseerden waarmee hij zich identificeert. Hoewel veel kunstenaars zonder twijfel onder het bestaansminimum moeten leven, zijn zij niet afhankelijk van slecht betaalde uitbuiting of uitzichtloze werkloosheid. Hun positie is die van de kleine zelfstandig ondernemer met afnemers uit een wat beter gesitueerde wijk. Het verblijf van de kunstenaar in de achterstandswijk is dan ook bijna per definitie tijdelijk, de alliantie als project enigszins gespleten in bedoeling. Müllers marathon liet deze onoverbrugbare kloof tussen plaatselijke problematiek en artistieke intentie haarscherp zien.¹²

Opname 3 – desperaat en hip

De dubbelzinnige aanwezigheid van de kunstenaar in de wijk wordt weerspiegeld in het onbestemde van de kunstinstelling in het gebied. Kunstenaarsinitiatieven, alternatieve kunstruimtes, licht gesubsidieerde kunstcentra met buurtfunctie, allemaal leiden ze een wat verloren bestaan, lijken ze een hopeloze strijd te strijden. Toch is dat desolate en desperate karakter kunstruimtes eigen: hoe alternatiever ze zijn, hoe meer je het gevoel krijgt getuige te zijn van een zinloze zoektocht naar een betere wereld. Dat is op zich niet erg, sterker nog, het is misschien wel de kracht ervan. Waarschijnlijk is het eerder onze eigen op aantal en succes ingestelde blik die de eenzaamheid van deze ruimtes interpreteert als verlies. Misschien zijn we ondertussen zo geïndoctrineerd door het jargon dat hamert op marktwerking en creatieve industrie dat we het simpele feit niet meer onder ogen kunnen zien dat ons eigen bezoek aan de plek het bestaan ervan reeds rechtvaardigt. Dat ligt iets ingewikkelder wanneer de kunstruimte zich direct op de wijk probeert te betrekken. Kunstprojecten die over de wijk en zijn bewoners gaan, vaak documentair van aard ter wille van de toegankelijkheid, of die in samenwerking met bewoners zijn uitgevoerd, lijken gericht op een ander publiek en maken de afwezigheid van dat publiek nog sterker voelbaar.

Dat dit soort marginale ruimtes een krachtige rol in het gentrification-proces spelen, is niet waarschijnlijk: ze trekken weliswaar een kapitaalkrchtig publiek naar de wijk, maar dat is zo gering in omvang dat het voor andere ondernemingen in het geheel niet loont daar hun vestigingsbeleid op af te stemmen. Anders ligt het wanneer meer traditionele galleries een wijk ontdekken. De galleries bijvoorbeeld die zijn neergestreken in de meest troosteloze straten van Londens East End zijn ongetwijfeld een symptoom van een proces dat de wijk in de komende tien jaar ingrijpend zal veranderen. De aanwezigheid ervan laat enerzijds zien dat de

onroerendgoedprijzen laag genoeg zijn om beginnende galeries de kans te geven nog niet gevestigde kunstenaars te tonen, maar hoog genoeg om ‘hip’ te lijken in plaats van ‘alternatief: Omdat de inrichting van deze ruimtes zo getrouw mogelijk het standaardbeeld van een galerie kopieert, heeft de bezoeker bij het bezoek eraan in een miezerige achterafstraat het gevoel een parallelle wereld te betreden. Dat is de wereld die investeerders en ontwikkelaars aantrekt, niet die van de miezerige werkelijkheid daarbuiten. Daar wordt de schoongeveegde toekomst alvast gedroomd.

Het Amsterdamse beleid om bestaande kunstruimtes en initiatieven in officiële broedplaatsen om te zetten, creëert een nieuwe categorie. Waar de alternatieve kunstruimte een plek was waar iets kon ontstaan, waar onbeduidend gerommel kon uitlopen op een interessante confrontatie, daar wordt de broedplaats geacht direct een vestigingsbeleid te stimuleren dat de marginaliteit inruilt voor methodische gentrification.¹³

Opname 4 Sociaal-maatschappelijk gemotiveerd

De meeste weerstand tegen het proces van wijkverbetering met asociale gevolgen lijkt te worden geboden door de participatieprojecten die de laatste tien jaar als paddenstoelen op arme grond zijn opgeschoten. Miles omschrijft dergelijke projecten als volgt: ‘The value of new genre public art is, then, in its ability to initiate a continuing process of social criticism, and to engage defined publics on issues from homelessness to the survival of the rain forests, domestic violence and AIDS, whilst its purpose is not to fill museums, even with dadaist anti-art, but to resist the structures of power and money which have caused abjection, and in so doing create imaginative spaces in which to construct, or enable others to construct, diverse possible futures. New genre public art is process-based, frequently ephemeral, of ten related to local rather than global narratives, and politicised.’¹⁴ De populariteit van dit soort projecten in Nederland heeft geresulteerd in een publicatie die wordt aangekondigd op een manier die restanten avant-garde-ideologie verraadt: ‘Om helderheid te verschaffen in de relatie tussen kunst en de samenleving, de wijk en de gemeenschap hebben Cultuurnetwerk Nederland en Sandra Trienekens het initiatief genomen tot een onderzoek naar sociaal engagement in kunstprojecten. Bij sociaal geëngageerde kunstprojecten gaat het om een duidelijke interactie of ontmoeting tussen kunstenaars en deelnemers, en gelijkwaardigheid en het idee dat iedereen creatief kan zijn. De kunstenaar is zowel artistiek als sociaal-maatschappelijk gemotiveerd en vaak is de drijfveer een afzetten tegen (of minstens een kritische reflectie op) de gevestigde kunstorde en/of de gevestigde politieke of maatschappelijke orde.’¹⁵

Hoewel deze vorm van kunst de vraag wat de kunstenaar in de wijk doet beantwoordt door een activiteit aan te bieden voor of met de bewoners, waardoor integratie en socialisering op het eerste gezicht veel effectiever bewerkstelligd worden dan in meer autonome projecten zoals Opportunity I Am, worden er vragen door opgeroepen die de ambitie en intentie ervan stevig ter discussie stellen.’¹⁶ Of zoals Miwon Kwon het in haar degelijke studie over the new genre public art stelt: ‘In actual practice, how does a group of people become identified as a community in an exhibition program, as a potential partner in a collaborative art project? Who identifies them as such? And who decides what social issue(s) will be addressed or represented by/through them: the artist? the community? the curator? the sponsoring institution? the funding organization? Does the partner community pre-exist the art project, or is it produced by it? What is the nature of the collaborative relationship? (. . .) If new public art engages the audience as active participants in the production of an art work, which to a degree renders them subjects of the work, too, then who is the audience for this production? What criteria of success and failure are posed now, especially to the artist, in this major reconfiguration of public art that moves aesthetic practice closer to social services? (. . .):¹⁷ De gretigheid waarmee in Nederland allerlei overheidsinstanties deze projecten stimuleren en pseudo-avantgardistisch onderstrepen, zoals we hierboven zagen, ontnemt het zicht op de valkuilen erin, en verhuult in welke mate de sociale participatie in feite wordt ingezet om de gevolgen van de stadsvernieuwing te maskeren en het proces van sociale desintegratie te verdonkermanen.

‘Het enthousiasme om aan de slag te gaan in de herstructureringswijken, om te “doen, doen doen!”’ alsook de verfrissendheid die spreekt uit de initiatieven zijn omgekeerd evenredig met de politieke durf om de

bedenklijke agenda achter de grote verbouwing van de Nederlandse stad met evenveel enthousiasme en vindingrijkheid te tackelen. Hiermee bereikt de “kunst in de openbare ruimte” precies het tegenovergestelde van wat ze op officieel niveau beoogt: in plaats van de openbare ruimte te politiseren, krijgen we een depolitisering ervan: 18 Wanneer we met deze stelling van Bavo instemmen, lijken er niet veel mogelijkheden voor de sociaal gemotiveerde projecten meer te zijn. Het is echter de vraag of alle vooronderstellingen die hier gehanteerd worden juist zijn. Niet erg veel maatschappelijke gemotiveerde kunstprojecten beogen officieel de openbare ruimte te politiseren. Daarnaast leert het verleden van provo en Nieuwmarkt dat politisering van de actie vrij probleemloos kan worden opgenomen in het positieospel van de macht en de gentrification hoogstens licht bijstuurt, maar nauwelijks verhindert. Ondertussen is de retoriek van politiek engagement net als het avant-garde standaardidoom geworden van het overheidsbeleid. Dit van overheidswege geëntameerde engagement maakt niet alleen de kunstprojecten bij voorbaat onschadelijk, het lijkt ook vooral te dienen het hele marketingbeleid dat zich beroept op broedplaatsen in een creatieve stad te voorzien van een progressief laagje dat de harde kant van het neoliberale marktmechanisme dat eraan ten grondslag ligt verhuult.¹⁹

Opname 5 – een vreemd lichaam

Is het mogelijk een uitweg te vinden uit de doodlopende weg die avant-garde-idealen perverteert ter wille van neoliberale wildgroei? Is het mogelijk een tussenweg te denken tussen een vertoog dat bedoeling aanziet voor resultaat en een achterdocht die elke poging opvat als manipulatie door een allesoverheersende markt? Een korte omweg langs het officiële beleid laat in ieder geval zien waar de kern zit van dit beleid en wat er tegenover gesteld zou kunnen worden. In Cultuur en Stedelijke Vernieuwing, een gezamenlijke uitgave van OCW en VROM, schrijven Robert Kloosterman en Merijn van der Werff: ‘Anders dan in de Verenigde Staten wordt in Europa lokale cultuurpolitiek ook ingezet om de identiteit van een plaats te versterken en zo een gevoel van sociale cohesie op te roepen door verschillende sociale groepen te mobiliseren en vervolgens te integreren. Ook in dit geval gaat het dus niet om een door de overheid geleide spreiding van cultuur als publiek goed voor de eigen lokale bevolking, maar cultuur als een strategisch instrument om een plaats aantrekkelijker te maken voor potentiële bewoners, werknemers, bedrijven en toeristen.’²⁰ Opvallend hierin is niet alleen de onomwonden uitgesproken agenda van social engineering en gentrification, opvallend is vooral de nieuwe invulling die het begrip ‘strategisch’ krijgt.

Als voorheen ‘strategie’ in de lijn van de analyse van Michel de Certeau de manier was waarop de macht een plek bezet, hem aan de tijd ontrukkt door elke vorm van verandering uit te sluiten ten gunste van haar eigen handelingsperspectief, dan valt daarin het klassieke model van gentrification te herkennen.²¹ Tegenwoordig staat ‘strategie’ echter meer voor een manier van handelen, meer voor gedrag dan voor plek. Wijken worden aantrekkelijker voor allerlei vormen van gentrification wanneer bewoners participeren in culturele actie die niet direct en niet alleen op henzelf gericht is, maar die vooral dient om een wijk een andere ‘sfeer’ te geven. Om in de termen van De Certeau te blijven: het tactisch handelen wordt onder controle gebracht om tegenstellingen en conflicten uit de openbare ruimte te verwijderen.

Om deze strategie te doorkruisen is het dus niet meer voldoende om het bezetten van een duidelijke plek te voorkomen, zoals bijvoorbeeld Mobiel Bureau OpTrek in de Haagse Transvaalbuurt dat doet. Weliswaar slaagt OpTrek er goed in een aantal valkuilen van kunst in de wijk te vermijden door het lokale te verbinden met globale problematiek en door vast te houden aan een zekere autonomie voor de kunst, maar het blijft de vraag of een deel van de activiteiten niet een mobilisering en integratie van de bevolking op het oog heeft, zoals de overheid dat graag ziet. Misschien wordt de strategie nog het best doorkruist door het gevelproject dat het Bureau uitvoert. Huizen die op de nominatie staan voor sloop worden door een kunstenaar voorzien van een tijdelijk aangroei aan hun gevel. Daarmee wordt niet alleen het sloopbeleid extra zichtbaar, maar het voert ook een vreemd lichaam in de wijk binnen dat zich maar lastig laat integreren en dat daarmee het officiële integratiebeleid visueel verstoort.²²

Het is echter vooral Thomas Hirschhorn die kunst op een bepaalde plek op uiterst consequente wijze niet

integreert en die daarmee het tactisch gebruik van de openbare ruimte een kans geeft die andere projecten juist trachten uit te sluiten. Voor documenta XI in Kassei vervaardigde Hirschhorn met hulp van de plaatselijke bevolking een monument voor de filosoof Georges Bataille, dat bestond uit een sculptuur, een tentoonstelling, een bibliotheek, een tv-studio en een snackbar, dat alles gelegen in een wijk van Kassei waar veel Turken wonen. Voor alle duidelijkheid: de medewerking van de buurtbewoners werd betaald, er was geen sprake van een gemeenschappelijk kunstproject. Evenmin wekte Hirschhorn de suggestie dat hij iets voor de buurtbewoners deed. Integendeel, zo stelt hij zelf: niet de kunstenaar helpt de buurtbewoners, maar zij helpen hem. Deze omdraaiing van de op dit moment gangbare praktijk van sociaal-maatschappelijk gemotiveerde projecten heeft interessante gevolgen. Het Bataille Monument was niet speciaal voor die plek gemaakt, volgens Hirschhorn had het overal kunnen staan.²³ Tegelijk functioneerde het op die plek als kunstwerk, doordat het werd onderhouden en beheerd door bewoners. Het resultaat was dat het werk tegelijk vreemd en gewoon leek te zijn. Gewoon, omdat het toegankelijk was voor iedereen, gebruikt werd door buurtbewoners en bezocht werd door kunstliefhebbers, vreemd omdat er geen enkele poging werd gedaan de tegenstellingen tussen al deze elementen te overbruggen of met een schijn van gezellige gezamenlijkheid te verbloemen. Door zo te werk te gaan, ontstond er iets wat misschien beschouwd zou kunnen worden als een 'agonistische openbare ruimte'.²⁴

De kunstenaar is een indringer in de wijk, het kunstwerk een vreemd lichaam. Maar juist daardoor kunnen zij de diversiteit en de fundamentele tegenstellingen die in een gebied aanwezig zijn zichtbaar maken. De gentrification wordt er misschien niet door verhinderd, maar er wordt wel een gat geslagen in het scherm van pseudo-avant-gardejargon en soft engagement waarmee overheid en marktpartijen trachten een gebied strategisch onder controle te krijgen.

Gepubliceerd in OASE nr. 73: Gentrification (Rotterdam NAI Publishers, 2007).

Noten

1
V. Mamadouh. De stad in eigen hond. Provo's, kabouters en krakers als stedelijke sociale beweging, Amsterdam 1992, p. 69. In hetzelfde manifest. dat zich vooral richt tegen het grootste leegstaande pand van Amsterdam op de Dam, wordt tegelijk protest aangetekend tegen afbraak en verwezen naar New Babylon van Constant. Deze mix van onverenigbare ideeën is kenmerkend voor de anarchistische nouding van provo.

2
Mamadooh, op. cit. (noot 1), p.113-140.

3
Mamadouh, op. cit. (noot 1). p. 46-47.

4
De standaardliteratuur daarover is: P. BÜrger, Theorie der Avantgarde. Frankfurt am Marn 1974; H. Foster, The Return of the Real, Cambridge (Mass.) / Londen 1996.

5
I. Lippard, 'Home in the Weeds: in: M. Miles, T. Hall & I. Borden (red.), The City Cultures Reader, Londen/New Vork 2000, p. 273-274 (oorspr. in: Lure of the Local [1997]).

6
Lippard, op. cit. (noot 5), p.275.

7

M. Rosler, 'Fragments of a Metropolitan Viewpoint': in: M. Miles, T. Hall & I. Borden (red.), *The CityCultures Reader*, Londen/New York 2000, p.11B-119 (oorspr. in: *If You lived Here* [1991]).

8

J. Bouwhuis, 'Gijs Müller – lopen voor de Bijlmer. in: N. Schachtschabel e.a. (samenst.), *Cities and Eyes*. Bronnenboek, Amsterdam 2005, p.152-153(oorspr. in: *Stedelijk Museum Bulletin*, nr. 3, 2002).

9

Idem, p. 153: 'Müller zou Müller niet zijn als hij er niet ook media-aandacht aan zou hebben besteed, in de vorm van pakkende beelden die refereren aan reclame-uitingen.'

10

Een verhelderend voorbeeld hiervan is de actie van Wim T. Schippers uit 1963, waarbij hij in Petten een flesje prik in zee leeggoot. Een handeling die niet alleen kunst en dagelijks leven met elkaar verbond op een tot dat moment bijna ongekende wijze, maar die ook direct contact zoekt met de media: de actie werd vertoond in het televisieprogramma *Signalement*. Zie S. López, 'Videovertoningen; tussen televisie en de tentoonstellingsruimte: in: J. Boomgaard & B. Rutten (red.), *De magnetische tijd. Videokunst in Nederland 1970-1985*, Rotterdam, 2003, p. 113. Zie voor Fluxus in Nederland ook H. Ruhé, 'Over schilderkunst, nieuwe media en het avontuur van Fluxus: in: G. Imanse (red.), *De Nederlandse identiteit in de kunst na 1945*, Amsterdam 1984, p.121-139.

11

Zie J. Boomgaard, 'De utopie van de argeloosheid; een korte cursus engagement: *De Witte Raaf*, nr. 77 januari-februari 1999), p. 23-27.

12

J. Boomgaard, 'De valkuil van de publieke ruimte: in: N. Schachtschabel e.a. (samenst.), *Cities and Eyes*. Bronnenboek, Amsterdam 2005, p.253.

13

Of zoals het in de uitgangspunten van Bureau Broedplaatsen van de Gemeente Amsterdam staat op de website www.broedplaatsamsterdam.nl: 'Creëren van culturele hotspots voor het basis- en middensegment van de creatieve industrie, waarbij is de loodsen van de gemeente en marktpartijen gezocht wordt naar geschikt groter vastgoed en de vraag naar vastgoed onder de doelgroep broedplaatsen en creatieve bedrijven beter in kaart wordt gebracht.'

14

M. Miles, *Art Space and the City*, Londen/New York 1997, p.164. Het is interessant om te zien dat de voorbeelden van thema's die Miles noemt in weerwil van zijn definitie eerder global dan local zijn.

15

www.cultuurnetwerk.nl Participatieprojecten vormen al jaren een internationale trend, dat maakt de suggestie dat ze zich tegen de kunstwereld verzetten ook wat vreemd. Zie voor een collectie internationale voorbeelden: B. Pietro-marchi (red.). *The (un)common place. Art, Public, Space and urban Aesthetics in Europa*, Barcelona 2005.

16

Volgens Malcolm Miles is de bijdrage van beeldende kunst aan regeneratieprocessen zeer beperkt. Podiumkunsten zijn in zijn ogen veel beter in staat 'sociation' te bewerkstelligen. Zie Miles, op. cit, (noot 14),

p. 112. De stap naar een meer opvoerende en interactieve praktijk is dan ook logisch wanneer kunstenaars een concrete rol willen spelen in de sociale processen van een bepaald gebied,

17

M. Kwon, *One Place After Another*. Cambridge (Mass.) /Londen 2002, p.116-117.

18.

BAVO (G. Boie & M. Pauwelsl. 'Kunst in De Grote Verbouwing: voorbij de collectieve conditie van interactiviteit: essay geschreven in opdracht van Stroom Den Haag ter gelegenheid van de presentatie 1951 DHZW 2007; Toekomstig erfgoed, 14 januari t/m 11 februari 2007, z.p.

19

Zie ook: J. Boomgaard, 'Het podium van de betrokkenheid'; in: *Nieuw Engagement in architectuur; kunst en vormgeving*, Rotterdam 2003, p.9B-10B.

20

R. Kloosterman & M. van der Werff, 'Cultuur: een lokaal ankerpunt in een Wereld van grensoverschrijdende stromen?', in: *Cultuur en Stedelijke Vernieuwing*, publicatie van het Ministeries van OCW en VROM, Den Haag 2004, p.158-159.

21

M. de Certeau. *The Practice of Everyday Life*, Berkeley/Los Angeles/Londen 1984, p. 35- 36. Meer traditionele vormen van kunst in de openbare ruimte zijn de klassieke manier voor de macht om haar bezetting te onderstrepen.

22

www.optrektransvaal.nl

23

Thomas Hirschhorn, 'Sataille Monument: tekst verkrijgbaar bij de tentoonstelling 'Artschool: Bonnefantenmuseum, Maastricht, 26 mei t/m 11 september 2005.

24

C. Mouffe, 'Same Reflections on a Agonistic Approach to the Public: in: S. Latour & P. Weibi, *Making Things Public. Atmospheres of Democracy*, Karlsruhe 2005, p.804-810.

Related posts:

1. [5 Shots of Culture](#)