

Herdenken, gedenken, overdenken, indenken, bedenken

Enige grootstedelijke reflecties over de relatie tussen kunst en openbare ruimte

Henk Oosterling & Siebe Thissen

(Samengestelde tekst uit: *InterAkta 5. Grootstedelijke reflecties. Over kunst & openbare ruimte*. CFK, Rotterdam 2002, pp.

Wat is de relatie tussen kunst en openbare ruimte? Moeten we niet anders differentiëren om recht te doen aan zowel dynamische opvattingen over openbaarheid als aan de strategieën die de hedendaagse openbare kunst kenmerken? Is het zinvol om naast het conventionele ‘kunst in de openbare ruimte’ te spreken over ‘kunst van de openbare ruimte’, ‘kunst als openbare ruimte’ en ‘openbare ruimte als kunst’. Is het wellicht niet tijd om het begrip ‘beeldende’ kunst te verbreden naar het ‘multisensorische’ domein en bijvoorbeeld ‘geluid’ verder te exploreren.¹ Door onderlinge kruisbestuivingen komen ongetwijfeld nieuwe ‘zichtlijnen’ als ‘blikopeners’ en trajecten in beeld. De Van Dale omschrijft zichtlijnen als “(de), (theat.) plaats vanwaaruit nog een goed of een slecht zicht op het toneel te krijgen is” (p. 4071). Op een impliciete manier wordt hier de theatralisering van grootstedelijke interacties en transacties aan de orde gesteld. Een theatralisering die zich naadloos invoegt in de politiek-economische inbedding van de grootstedelijke lifestyles met zijn merken en logocultus. Openbare ruimte is niet meer los te denken van deze aspecten van de urbane cultuur.²

1 Zichtlijnen en trajecten

Deze zichtlijnen zijn niet zomaar bedenkzels. Ze resulteren uit een analyse van concrete projecten, die de afgelopen jaren zijn uitgevoerd en worden gedragen door kunstkritische en kunsthistorische reflecties van kunstenaars en kunsttheoretici.³ Ze worden als onderzoekscategorieën gepresenteerd en zijn louter en alleen opgesteld om een diversiteit van projecten in kaart te kunnen brengen zonder in bestaande categorieën terug te vallen. Er is met andere woorden gezocht naar een nieuw vocabulaire. De ontwikkelingen vereisen een ander

¹ Geluid speelt een steeds grotere rol in onze perceptie van de openbare ruimte en in de hedendaagse kunst. Zie onder andere Kodwo Eshun, *More Brilliant Than The Sun. Adventures In Sonic Fiction* (Londen 1998), Douglas Kahn, *Noise, Water, Meat. A History Of Sound In The Arts* (Cambridge-Londen 1999), Brandon Labelle & Steve Roden (eds.), *Site Of Sound. Of Architecture & The Ear* (Los Angeles 1999), Karin von Maur, *The Sound Of Painting. Music In Modern Art* (München 1999), David Toop, *Ocean Of Sound* (Londen 1995), David Toop, *Exotica. Fabricated Soundscapes In A Real World* (Londen 1999), Siebe Thissen, ‘Audioplexedelica’, in: Jorinde Seijdel & Suzanne van de Ven, *Trigger. Document van hedendaagse kunst & cultuur* (Utrecht 1999), Dirk van Weelden, ‘Code en Code’, in: Seijdel & Van de Ven, *Trigger. Document van hedendaagse kunst & cultuur* (Utrecht 1999), Emily Thompson, *The Soundscape Of Modernity. Architectural Acoustics And The Culture Of Listening In America* (New York 2000), Erik Davis, *Acoustic Cyberspace* (www.levity.com/figment/acoustic.htm).

² Zie voor een positieve waardering van deze theatralisering het boek van een tweetal Harvard bedrijfseconomen: B. Joseph Pine II & James H. Gilmore, *The Experience Economy. Work is Theatre & Every Business a Stage*. Harvard Business School press, Boston 1999. De titels van de hoofdstukken spreken voor zichzelf: ‘Welcome to the Experience Economy’, ‘Setting the Stage’, ‘The Show Must Go On’, ‘Get Your Act Together’, ‘Experiencing Less Sacrifice’, ‘Work Is Theatre’, ‘Performing to Form’, ‘Now Act Your Part’, ‘The Costumer Is the Product’, ‘Finding Your Role in the World’, ‘Exit, Stage Right’. Zie voor een kritiek op deze affirmatieve visie: Naomi Klein, *No Logo*. Flamingo, Londen 2000.

³ Voor recente Nederlandse publicaties zie onder andere: Camiel van Winkel, *Moderne leegte. Over kunst en openbaarheid*. (SUA 2000); Wim Beeren, Hein van Haaren, Tineke de Jong (red.), *Kunst en de openbare ruimte*. (Vossiuspers UvA 2001); Maarten Hajer & Arnold Reijndorp, *Op zoek naar nieuw publiek domein* (NAI Uitgevers 2001); Ina Boiten, *Publieke kunst. Nieuwe dimensies in ruimte en tijd, voor kunstenaar en publiek*. (NAI Uitgevers 2001)

discours dan dat waarbinnen de afgelopen decennia over kunst en openbare ruimte werd gesproken.

2 Kunstenaars, kunstwerkers en netwerkers

Doorgaans wordt er, als er aan de invulling van kunst ‘in’ de openbare ruimte wordt gesproken, als vanzelfsprekend verwezen naar de activiteiten van kunstenaars. Er werken echter veel meer ‘kunst gelieerde’ personen aan kunst in de openbare ruimte, ieder vanuit een specifieke disciplinaire en artistieke achtergrond. Artistieke ingrepen binnen het grootstedelijke domein zijn niet eenduidig onder een noemer te brengen. De aan ‘reguliere’ kunst gerelateerde artistieke praktijken zijn talrijk, evenals de disciplinaire achtergrond van de betrokkenen. Naast de conventionele beeldende kunstenaar werken tegenwoordig architecten, grafische vormgevers, acteurs, geluidskunstenaars, fotografen naast, door en met elkaar in de openbare ruimte.

Zo is er in de twee andere debatten van de lokale verkenningen voor een veel bredere oriëntatie gekozen. Er vindt een verschuiving plaats van kunstenaars via kunstwerkers, waaronder organisatoren en curatoren, naar netwerkers die op infrastructureel niveau kunstinterventies organiseren. Zo nu en dan duikt er een kunstenaar op. Door deze wat kunstmatige, maar niettemin werkbare uitgangspositie wordt de inhoud van werken met kunst en in de kunst opgerekt: ook curatoren, organisatoren, ontwerpers, architecten, kunstcritici, filosofen, conceptmakelaars en ‘urban explorers’ zijn bij de debatten betrokken.

Kunstenaars, kunstwerkers en netwerkers zijn vanzelfsprekend geen eenduidig af te bakende groepen. Het zijn veeleer aspecten van een kunstpraktijk die in elkaar overgaan. Niettemin is er bij individuen vaak een accent op een van de drie aspecten waar te nemen.

3 Kunstwerken

Mede door de digitale beeldcultuur en een theatralisering van de openbare ruimte is de rol van het beeld ‘in de openbare ruimte’ verschoven naar dat van en als openbare ruimte, terwijl de openbare ruimte zelf tot een dynamisch stadsbeeld is geworden. De openbare ruimte is allang geen bevoorrechte plaats meer voor beelden van helden en slachtoffers, ook al wordt er nog wel degelijk gefocust op het produceren van identiteiten van plekken of groepen. Want naarmate de identiteit van de stad of wijk met heterogene bewonersgroepen diffuser wordt en de mobiliteit toeneemt, verschuift het accent van de identiteit van een stad of stadsdeel naar die van specifieke ‘plekken’. Zelfs enge plekken moeten dan worden ge‘openbaard’: ze worden met kunstmatige interventies van hun bedreigende aura ontdaan. Geleidelijk aan is herdenken en gedenken overgegaan in overdenken en indenen. Met de differentiëring van artistieke praktijken, waarbij de nadruk op de kunstpraktijk of het kunstwerken werd gelegd, is ook de relatie tussen kunst en openbare ruimte verder uitgesplitst om zicht te krijgen op de enorme diversiteit van creatieve en artistieke praktijken.

Vanuit een cultuur-politiek perspectief wordt aan kunst in de openbare ruimte nog vaak onbewust de potentie toegedicht de fragmentatie van het samenleven – het onvermijdelijke gevolg van bevolkings- en arbeidsmigraties die eigen zijn aan de Nederlandse ‘identiteit’ - een halt toe te roepen. De plek, ooit de begenadigde ruimte voor een ‘museale’ interventie in de publieke sfeer (het ‘in situ’ werk), wordt geleidelijk aan het exclusieve traject van gedeelde openbaarheid. Interventie in de openbare ruimte is altijd ook inventie van openbaarheid.

Het groots opgezette project The Grand Terp, gekoppeld aan de museale presentatie Hel en Hemel, beide op verzoek van de provincie Groningen gecureerd door Peter Greenaway, was in 2001 een van de meest spectaculaire uitdrukkingen van in(ter)ventieve plek-kunst. Als was het lokatie-theater, vergelijkbaar met het theaterwerk van Theatergroep Hollandia, neemt Greenaway de geschiedenis van de plek – ditmaal het gebied rond Groningen - als uitgangspunt. Een verscheidenheid aan artistieke media en technologieën wordt intermediaal

ingezet om het sensorisch apparaat van de bezoekers optimaal te bezetten. De toeschouwer is tevens acteur: een ‘spectator’⁴ Dit alles ligt ingebed in gelaagde informatiestromen, die alles in beweging houden. Met een knipoog naar Derrida noemen we dit dispositief ‘informance’.⁵ Bezoekers worden geïnformeerd over de traditionele waterhuishouding van Groningen - macropolitiek: het waterstaatkundige imperatief van Nederland – in het licht van toekomstige planologische beslissingen. Niet alleen verwijst het kunstwerk in de openbare ruimte – de terp –direct naar de museale presentatie in het Groninger Museum, de openbare ruimte wordt als kunst gepresenteerd.

4 Kunst in, van en als openbare ruimte

Naast de conventionele sokkelkunst of kunst in de openbare ruimte is dan ook gepoogd om het aannemelijk te maken om te spreken over kunst van de openbare ruimte, kunst als openbare ruimte en openbare ruimte als kunst. Lijken bij kunst in de openbare ruimte de autonomie van de kunstenaar en museale boventonen nog een rol te spelen – van het bloedserieuze Beeldenterras tot het parodiërende monument voor Marten Toonder – bij kunst van de openbare ruimte is de openbare ruimte geen open lucht meer waarin je een ding ‘dropt’. Bovendien erodeert in een exponentieel versnellende beeldcultuur en informatiesamenleving zo’n statisch beeld razendsnel als het niet museaal geconserveerd wordt. Het proces waarin informatie en communicatie beeldend doorwerken, lijkt de enige constante. Interventies richten zich in toenemende mate op de openbare interacties tussen steeds weer andere groepen. Een van de problematische kanten van deze ‘kunst van de openbare ruimte’ is echter het vervagen van de grenzen tussen kunst en cultuur.

De autonomie van de kunstenaar treedt bij kunst van de openbare ruimte al meer naar de achtergrond. Kunst werkt zelf als openbare ruimte. ‘Participatie’ en ‘interactiviteit’ zijn hierbij de sleuteltermen. Kunstwerken blijkt een reflectief werkwoord voordat het tot substantief versteent. Met het verheffen van communicatie en interactie tot ‘object’ kan de kunstenaar hoogstens een initiatiefnemer zijn die ook altijd zelf onderdeel van het werk wordt. In zoverre beelden tot een met anderen gedeelde, dat wil zeggen tot een letterlijk tweeslachtig medegedeelde verbeelding spreken wordt het werk zelf openbare ruimte. Zo werkt kunst niet alleen in de openbare ruimte, maar ook als openbare ruimte. Er ontstaan zo allerlei raakvlakken tussen kunst in de openbare ruimte - het vullen van mede-gedeelde ruimte met een identificeerbaar beeld, een uit de grond oprijzend stuk staal of een architectonisch ornament –, kunst van de openbare ruimte en kunst als openbare ruimte. In(ter)ventieve werkingen van het werk creëren deze overgangen.

Maar niet alleen de grenzen tussen kunst en cultuur vervagen, ook die tussen architectuur en kunst. Openbare ruimte, architectuur en stedenbouw zijn zo hecht met elkaar verbonden dat sommige beeldende kunstenaars daaraan een radicale consequentie hebben verbonden: beeldend kunstenaarschap wordt geheel gericht op publiek ontwerp.⁶ Het stadsplanologisch construeren van openbare ruimte en openbaarheid wordt verweven met kunstmatige ingrepen. Zo verschijnt naast de kunst als openbare ruimte, de openbare ruimte als kunst. Misschien is het in dit geval adequater om van ‘stedenbouwkunstig’ te spreken in plaats van stedenbouwkundig.

⁴ Emil Hvratin introduceert deze term in zijn artikel “Terminal Spectator. And Other Strategies” in *InterAkta 4 Performance, transformance, informance. New Concepts in Theatre*. Luk Van den Dries & Henk Oosterling (eds.), Rotterdam 2001, pp. 19-24.

⁵ Zie ook in *InterAkta 4*: Henk Oosterling, “Reflecting on the ‘informe’ and ‘inter’”. On politico-theatrical conceptuality”, idem, pp. 9-18. Zie ook: Henk Oosterling, *Radicaal middelmatigheid*, Boom 2000, pp. 34-46.

⁶ Zo heeft Arno van der Mark zijn kunstenaarschap getransformeerd in een ‘cross-disciplinair’ werkverband waarin hij samenwerkt met acht medewerkers waaronder een schrijver en een cultureel antropoloog. Als samenwerkingsverband initiëren zij stedenbouwkundige projecten om nieuwe vormen van cultuur te scheppen.

5 Kunstwerken: openbaren van interesse

Wat is er zo ‘global’ aan de grootstedelijke reflecties? Wat is er specifiek voor het denken over de relaties tussen kunst en de grootstedelijke openbare ruimte waarover kunstenaars, kunstwerkers en netwerkers in de hier weergegeven negen debatten hun licht hebben laten schijnen? Laten we beginnen met de vaststelling dat de grootstedelijkheid van het interculturele Rotterdam niet losgedacht kan worden van wat Saskia Sassen in haar gelijknamige boek ‘the global city’ heeft beschreven.⁷ Daarin wordt getoond hoe de post-industriële stad geleidelijk aan wordt opgenomen in een wereldeconomie. Dienstverlening en kapitaalstromen gaan de dynamiek van haar grootstedelijkheid bepalen. Ook al is Rotterdam geen New York, Londen of Tokyo, dat zij niet langer de spreekwoordelijke werkstad is waar een klein deel van haar ‘autochtone’ cultuurdragers met een gecultiveerde nostalgie op terugkijkt, zal geen enkel weldenkend mens ontkennen. De Kop van Zuid, de shoppingmalls Alexandrië I, II en III, het logo ‘centristische’, door transnationale concerns bevolkte centrum rond de ‘Koopgoot’, dit alles verwijst naar een globaal netwerk dat Rotterdam als werkstad ontstijgt en haar steeds meer doet lijken op welke wereldstad dan ook.

In Sassens boek komt kunst nauwelijks ter sprake. Zeker niet in relatie tot de openbare ruimte. Maar op indirecte wijze laat zij wel degelijk zien dat een letterlijke ‘kunstmatigheid’ medebepalend is voor het grootstedelijke leven. Economische verandering en kanalisering van lokaal- en nationaal-financiële stromen in globale beddingen bieden naar haar mening namelijk geen sluitende verklaring voor het sociaal-culturele leven in de global city. Een andere, voor onze thematiek interessante ontwikkeling, speelt eveneens een rol:

“For a number of reasons we have seen the ascendancy of the arts as an arena containing elements central to the quotidian, that is, the structures of everyday life. One reason for this ascendancy can be found in the practices of artists that became prevalent in the 1960s.”

Hiermee wordt bedoeld op het verschijnsel dat kunstenaars oude pakhuizen in perifere stadsdelen en soms in het centrum innemen om er ateliers van te maken. Projectontwikkelaars begrepen al snel dat dit ongewild en onbedoeld – door de kunstenaars - een meerwaarde toevoegde die economisch kon worden vertaald: “Real estate developers picked up on the ‘value-giving power’ of artists and made it into a profitmaking tactic”(342). In de global city sluiten economie en kunst een hecht pact. Gentrification – opwaardering van ruïneuze restructuurten en achterstallige volksbuurten door welgestelde buitenstaanders – is inmiddels een beleidsimperatief voor de global city.

De esthetisering van het stadsbeeld is een van de consequenties van dit bondgenootschap. Op kleinschalig gebruikersniveau wordt deze esthetisering vertaald in een design- en lifestylecultuur die diep in de synaptische vuurhaarden van het collectieve stadsbewonersbewustzijn is ingedaald. ‘The vision of the good life’ die deze esthetisering schraagt, wordt gepropageerd door merken en lifestyles: “Hence the importance not of food but of cuisine, not just of clothes but of designer labels, not just of decoration but of authentic objets d’art”(341). In de exponentiële uitbouw van een dienstensector en een cultuureconomie is het noeste arbeidsethos van de traditionele midden- en arbeidersklassen van binnenuit uitgehold. Er wordt een ‘new social aesthetic in everyday living’ uitgedragen. Zo valt werkstad Rotterdam in toenemende mate samen met cultuurstad Rotterdam. Mag dit voor de bewoners die niet bij dit proces worden betrokken – met name de oudere en minder welgestelde bewoners in de oude stadswijken boven de Maas en Rotterdam-Zuid - louter globale cosmetica zijn, voor stadsontwikkelaars en stedenbouwers geldt het accumuleren van cultureel kapitaal als een onontkoombaar gegeven. Het voormalige Grondbedrijf – het huidige

⁷ Saskia Sassen, *The Global City. New York, London, Tokyo*. Princeton University Press, Princeton/Oxford 2001.

Ontwikkelingsbedrijf Rotterdam (OBR) – hield zich aanvankelijk vooral bezig met procentageregelingen, maar tegenwoordig speelt het een veel actievere rol in de promotie van kunst en cultuur. De stad moet op de wereldkaart worden gezet: local is global. De digitalisering en audio-visualisering van de grootstedelijke cultuur toont aan dat de grond onder onze voeten steeds virtueel wordt.

Het territorium – en daarmee de autochtone bewoner – is slechts een van de cultureel-politieke functies van deze grootstedelijke cultuur. Ook authenticiteit wordt geproduceerd en geconsumeerd in de voormalige werkstad waarin multiculturaliteit de historisch onvermijdelijke uitkomst is van de mondialisering van kapitaal- en arbeidsstromen. Na de Tweede Wereldoorlog werd begonnen met het aantrekken van Zuid-Europese en vanaf de zestiger jaren Turkse en Marokkaanse arbeidskrachten. Zoals ooit de Verenigde Oost-Indische Compagnie ronselaars uitstuurde, zo stuurde de aanstormende transnationals hun wervingsfunctionarissen naar Turkije en Marokko om daar ‘gast’arbeiders te verleiden het vuile werk in Nederland op te knappen. De kinderen en kleinkinderen van die voormalige ‘gast’arbeiders zijn inmiddels geëmancipeerd tot volwaardige Rotterdammers.

Multicultureel samenleven bepaalt de sociaal-politieke matrix van de global city. Brands, logo’s, tags en lifestyling vormen het urbane behang. Hun boodschap geeft de grootstedelijke textuur vorm, inhoud en richting. The medium lijkt the message. Sassen noemt naast de gentrification de positieve sociaal-economische invloed van deze multiculturaliteit en kwalificeert dit als ‘neighborhood upgrading’: “This upgrading does not fit the conventional notions of upgrading, notions rooted in the middle-class experience. Its shapes, colors, and sounds are novel. They, like the cosmopolitan work culture of the new professionals, are yet another form of the internationalization of global cities”(342).

Denken over de rol van ‘kunstmatige’ interventies in zo’n grootstedelijke ruimte - kortom grootstedelijk reflecteren - is steriel als deze verbeeldingskracht een global-local of ‘glokale’ setting niet verdisconteert. Spreken over de relaties tussen kunst en openbare ruimte veronderstelt niet alleen inzicht in het statuut van de hedendaagse kunst maar ook in de aard van het publieke domein: in de logistiek van openbaarheid en de dynamiek van openbare ruimte. Kortom, beide elementen – kunst en openbare ruimte - zijn geënt op globale spanningsvelden, waarin economie, kunst en politiek in de vorm van finance capital, sociaal kapitaal en cultureel kapitaal steeds meer in elkaar overlopen.

6 Publiek domein

Hoe valt er over openbaarheid en openbare ruimte te praten? Welke taal gebruiken we voor een wereld die geen centrum meer kent en daarmee geen periferie? Wat voor consequenties heeft het wegvallen van de culturele hegemonie van de westerse cultuur voor het denken over kunst en openbare ruimte?⁸ Wat betekent het als de eerste gedachte van aanstormende generaties kunstenaars bij de notie ‘domein’ niet die van een materiële, maar van een virtuele werkelijkheid is: een e-mail adres of een website? Is de ‘plek’ of ‘site’ als kruispunt van

⁸ Kondigde de *documenta x* de virtualisering van kunstpraktijken in de globale netwerksamenleving en de beeldcultuur aan, *Documenta 11* toont de globalisering en politisering van kunstpraktijken. Het Westen is in de laatste Documenta nog slechts een van de regionale concentraties. Video, film en foto zijn de bevoorrechte beelddragere, hoewel er ook van een (h)erkenning van conventionele beeldmedia sprake is. De continuïteit tussen beide kunstmanifestaties toont zich vooral in het gehanteerde discours dat medebepalend is geweest voor selectie en betekenisgeving van de getoonde werken. Een oppervlakkige lezing van de voetnoten van beide ‘theoretische’ legitimaties levert twee soortgelijke lijsten namen op. Naast de inmiddels gecanoniseerde Franse situationistische, structuralistische en differentiedenkers (vanaf Debord tot Deleuze; het huidige Bataillonmonument in Kassel vormt een alternatieve attractie) en sporadische verwijzingen naar wat Duitse en Angelsaksische denkers nu ook Italiaanse (Negri, Agamben), Afrikaanse (Mbembe, Mudimbe), Arabische (Said, Akbar S. Ahmed), Indiase (Appadurai) en Latijns-Amerikaanse denkers (Borges, Varela).

sociaal-economische transacties en -culturele interacties in een informatiele samenleving⁹ niet langer een territorium maar een door media gedomineerde wereld of ‘website’? Hoe spiegelt deze ‘infotome’ wereld van interfaces vol interactiviteit zich in de materiële werkelijkheid van de openbare ruimte waarin face-to-face contact van het grootste belang is?

7 Reflectieve interesse

Uit recente, op de Nederlandse situatie georiënteerde publicaties over de problematiek rond openbaarheid en openbare ruimte springt er één in het oog: Hajer en Reijndorp's *Op zoek naar nieuw publiek domein* (2001)¹⁰. De auteurs gaan op zoek naar ‘een nieuwe openbaarheid’(17). Het publieke domein wordt gedefinieerd als “die plaatsen waar een uitwisseling tussen verschillende maatschappelijke groepen kan plaatsvinden en ook daadwerkelijk plaatsvindt”(11). Onder ‘verschillende maatschappelijke groepen’ verstaan zij vervolgens sociale netwerken die groter zijn dan die van familie, vriendschapskring of zakenrelaties. Centrale noties voor de positieve waardering van het publieke domein zijn de ander - ander gedrag, andere ideeën, andere voorkeuren -, verrassing en reflectie.

“Een belangrijke uitkomst van deze benadering is dat de culturele geografie van een stedelijk veld niet door materiële of typologische eigenschappen wordt bepaald. Het stedelijk veld dat mensen zichzelf scheppen, wordt minstens zoveel bepaald door angsten en benauwdheid en door ambities en dromen, door opvattingen over de samenleving, over de omgang met de natuur en over wat een goed leven is. In die omgeving speelt de strijd om de openbare ruimte zich af” (61).

Grootstedelijke reflecties, kortom. Hajer en Reijndorp brengen een culturele geografie in kaart. Tegenstellingen als centrum/periferie, oorspronkelijkheid/vervreemding, plaats/niet-plaats en authentiek/ vervreemd zijn daarbij niet langer maatgevend.

Volgens hen wordt het ontwerp van het publieke domein ingegeven door homogenisering, functionalisering, privatisering, commercialisering en thematisering. Scheiding van functies staat daarbij voorop. De cultuurpolitieke doelstellingen van bestuurders, beheerders en beheersers spelen een doorslaggevende rol. Dit levert shopping malls, brainparken, woonenclaves en transitruimten op, waarin en waardoorheen zich specifieke groepen met zo weinig mogelijk weerstand – frictievrij liefst - bewegen: consumenten, werknemers en bewoners: “Niet de optimale interactie met de kunst, maar de soepele afvloeiing van het publiek bepaalt het succesvolle ontwerp”(97). De verschillende groepen zijn doorgaans niet in elkaar geïnteresseerd. Van ‘de ander’, ‘verrassing’ en ‘reflectie’ is geen sprake. De vraag die het boek opwerpt is die naar ontwerpinstrumenten om deze interesse wel op te wekken.

Het gaat daarbij meer om “de onderlinge nabijheid van verschillende sferen” dan om “het volledig gedeelde gebruik van een en dezelfde ruimte”(92). Spreken over Het publiek en De openbare ruimte suggereert dat er een neutrale ontmoetingsplaats voor iedereen zou zijn. Die is er nooit geweest. Openbaarheid wordt steeds weer gecreëerd: het is een ervaring die ontstaat als het gebied van anderen wordt betreden wier gedrag herkenbaar, maar niettemin anders is: “het publieke domein is een ervaring van andere werelden”(105). De beoogde reflectie openbaart zich in het verspringen van ervaringsperspectieven van de gebruikers van

⁹ Zie: Manuel Castells, *The Information Age: Economy, Society and Culture*. Blackwell Publishers, Massachusetts/Oxford 1996, p. 13.

¹⁰ Maarten Hajer en Arnold Reijndorp, *Op zoek naar nieuw publiek domein*. NAI Uitgevers, Rotterdam 2001. Hajer is als planoloog en politicoloog werkzaam aan de Universiteit van Amsterdam, terwijl Reijndorp op dit moment als zelfstandig onderzoeker betrokken is bij een onderzoek van het Rotterdamse dS+V voor een ontwerp van een culturele atlas van Rotterdam.

deze ruimte, maar wordt niet opgewekt in ‘frictievrije’ transitruimten die een probleemloze, hyperfunctionele doorstroming beogen. Een esthetisering “bedoeld om te animeren, maakt niet zelden andere alternatieven onmogelijk”(105). Beheersbare zero-friction omgevingen zoals de ‘Koopgoot’ hebben blijkbaar weinig met publieke ruimte te maken, maar ze zijn wel veilig.

Voor politiek domein komt eerder de erop aangesloten Hoogstraat die op de Grotemarkt uitloopt in aanmerking. Met tags, graffiti, muzikanten, shoppers, marktkooplui, zwervers, straatkrantverkopers, psychoten, Midden-Europese en Chileense muzikanten biedt dit publieke domein voldoende diversiteit voor grootstedelijke reflecties, verrassingen en ontmoetingen met andere werelden.¹¹ Betekenisvolle interacties op symbolisch niveau - een strijd om betekenissen in de stad als theater - tussen groepen met ieder hun eigen wereld – logo versus tags - bepalen de grootstedelijke kwaliteit. Niet de in zichzelf besloten ‘identiteiten’ van individuen en groepen staat voorop, maar de spanningsvelden in, onder en vooral tussen individuen en groepen onderling: zo wordt “de tussenruimte tot ontwerpogave” (135).

Laten we de discoursontwikkelaars Hajer en Reijndorp volgen in hun concrete exploratie voor ‘een nieuwe taal’ over dit nieuwe publieke domein. Ter illustratie worden een tweetal Rotterdamse ruimten opgevoerd: het Schouwburgplein en de Gemeentebibliotheek, de twee uiteinden van het Centrumtraject dat de Koopgoot, Coolsingel en Lijnbaan doorkruist. Het door West 8 ontwikkelde Schouwburgplein wordt opgevat als een stedenbouwkundige interventie die – om met Deleuze en Guattari te spreken – als een ‘machinieke (be)werking’ almaar nieuwe betekenissen genereert.¹² Een mix van maatschappelijk-culturele groepen en levensstijlen wordt er samengebracht in “de koppeling van relatieve vrijheid en vormtechnische uitdagendheid”(135). Bioscoop-, schouwburg- en Doelenbezoekers, junks, skaters, parkeerders, toeristen, zwervers komen bij elkaar en (ex)poseren zichzelf op en rond het plein. Iedereen is toeschouwer en acteur. Het is dit spel dat door de kunstenaar Raphael Lozano Hemmer in zijn interventie Body Movies wordt verdubbeld.¹³ De sleuteltermen zijn ‘evenement’ en ‘ervaring’: “Publiek domein draait om de ervaring van culturele mobiliteit”. Publiek domein is “een gezóchte ervaring van andere sociale werelden”(116). De analyse van het publieke domein culmineert in noties als ‘ervaringsmarkt’ en typeringen als ‘het stedelijk veld als archipel van enclaves’.

In de semi-openbare Gemeentebibliotheek die aan de Grotemarkt ligt, is dit minder voor de hand liggend dan op het openbare Schouwburgplein die aan het andere eind van het Centrum traject ligt. Als semi-openbare ruimte biedt de bibliotheek gelegenheid tot geclusterde individuele en groepsactiviteiten: schaken, kranten lezen, browsen, studeren, onderzoeken, piano spelen of koffie drinken. Dit zijn weliswaar weinig sensationele interacties, maar ze leveren niettemin een publiek domein op dat zich onderscheidt van monofunctionele collectieve ruimten.

De beleidsconsequentie van deze inzichten ligt voor de hand: construeer ruimten waarin “het loslaten van het idee van eenduidigheid bij het bepalen van de waarde of betekenis” voorop staat. De stadsbewoner wordt een samensteller: “Wanneer iedereen zelf zijn eigen polycentrisch stadsgewest samenstelt, dan liggen juist in de ‘beleefde tijd’ ook de uitdagingen voor een nieuw publiek domein”(69). De tijd mag dan beleefd zijn, deze beleving is verre van

¹¹ De spanning tussen frictieloze zone’s en frictievolle publieke domeinen – respectievelijk de Rotterdamse ‘Koopgoot’ en de Hoogstraat - vormde het uitgangspunt voor een tweetal tv-programma’s die recentelijk vanuit de hier neergelegde inzichten zijn gemaakt. Zie: VPRO Bonanza Ned. 3 mei 2002 ‘Grootstedelijke reflecties. Routes en roots’ (Rob Schröder/Henk Oosterling); Rotterdam TV, Video 2000 maart 2002 ‘Op straat. Een beeldessay’ (Oscar Langerak/Rik Messemaker/Siebe Thissen).

¹² Zie: Henk Oosterling & Siebe Thissen, *Chaos ex machina. Het ecosofisch werk van Félix Guattari op de kaart gezet*, CFKj1, Centrum voor Filosofie & Kunst, Rotterdam 1998, p. 15.

¹³ Zie p. 144/145.

harmonisch. Publieke interactie levert nu eenmaal spanningen op. Deze zijn echter geen ongewenst restproduct: “de openbaarheid (...) wordt via de (vaak heftige) ‘uitwisseling’ (in feite juist) als publiek domein gecreëerd”(41).

Uiteindelijk eigenen groepen zich weer nieuwe ruimten toe. Deze ‘parochialisering’ doet de beoogde uitwisseling met de ander teniet. Hajer en Reijndorp gokken echter op de ambivalentie van stadsmensen die veiligheid en sensationele impulsen willen om hun eigen levensverhaal te kunnen samenstellen. De sociaal-culturele segregatie van de onvermijdelijke parochialisering kan worden doorbroken door op nieuwsgierigheid en prikkelbehoefte te speculeren. Uiteindelijk wordt dan ook een “gematigde parochialisering”(121) voorgestaan waarbij hekken, detectiepoortjes en cameratoezicht niet worden uitgesloten.¹⁴

Publiek domein blijkt ten slotte voort te komen uit het creëren van ‘liminal spaces’ of grensovergangen en ‘heterotopia’(129)¹⁵. Kortom, om koppelingen, contrasten en tussenruimten, waardoor en waarin de voorspelbare rust van de afzonderlijke enclaves wordt doorbroken.

Eén cruciaal element in deze analyse is hoogst productief voor onze visie op de relaties tussen kunst en openbare ruimte: de mogelijkheid om koppelingen, contrasten en tussenruimte te ontwerpen. In alle gevallen gaat het om de relaties en niet om de zelfstandige dingen. Laten we deze constellatie het tussen of het inter noemen. Dat vormt tevens de meerwaarde van de door Hajer en Reijndorp geïllustreerde aspecten van de ander, verrassing en reflectie. In de in deze bundel gepresenteerde debatten worden deze drie aspecten samengebonden in de aanvankelijk onkritische term ‘inter-esse’. Deze term krijgt geleidelijk aan een kritisch – of: hypokritisch¹⁶ – potentieel: de ervaringspendant van een spanningsvolle ‘tussen’ruimte als de kritische massa van inter-esse. Filosofischer geformuleerd: het zijn (‘esse’) van het inter is een grootstedelijke bestaanswijze waarin conflicten en spanningen tot uitgangspunt worden genomen: inter-esse.

8 ‘framing’ en kunst: intermedialiteit

More friction, stellen Hajer en Reijndorp. And fiction, voegen wij er aan toe. Voor hen sluiten openbaarheid en hekken elkaar niet uit: “(hekken) vormen misschien een iets te letterlijke vertaling van het concept ‘framing’”(121). In het publieke domein worden groepen ‘geframed’ door hekken, elektronische beveiliging en cameratoezicht. Iedere afscherming biedt echter bescherming. Aan ieder hek zitten minstens twee kanten. Het is echter de vraag of het tussen waarop Hajer en Reijndorp hun sociologische en planologische pijlen richten samenvalt met het hek. Als dat niet zo is, waar bevindt dit zich dan? En kun je het inter wel ontwerpen, als dit een ervaring is die in het reflectieve of zelfbewustzijn van een willekeurige stadsbewoner oplicht als deze door de ander wordt verrast? Is verrassing maakbaar? Kunnen

¹⁴ Het cruciale voorbeeld is voor hen het New Yorkse Tompkins Square, waarin een letterlijke strijd om gescheiden ‘gebruikersruimten’ beslecht werd door in het park met hekken omheinde plekken te creëren waarin de afzonderlijke groepen konden verblijven. We gaan even verder in deze uitleiding in op de beheers- en veiligheidsaspecten, die voor de auteurs voorop staan. Zij wijzen poortjes en cameratoezicht niet af, maar menen dat een terughoudend gebruik ervan de publieke ruimte ten goede komt. Technologie zou ons ontslaan van morele beslissingen (zal ik dit stelen of niet?). Ook in hun visie op de allesoverheersende automobilititeit in de grootstedelijke binnenruimte laten zij zich uiteindelijk leiden door beheersaspecten en worden ecologische, politiek-technologische en wijsgerig-antropologische aspecten uitgesloten. Zie voor een andere opvatting over relaties tussen frictie en automobilititeit: Henk Oosterling, *Radicale middelmatigheid*. Boom 2000, pp. 75 ev.

¹⁵ ‘Heterotopia’ blijven het kritische discours bespoken. Ooit door Foucault geïntroduceerd duikt het weer op in de catalogus van *documenta x* (p.267) en *Dokumenta 11* (p. 138). Zie voor een verdere bespreking: Richard de Brabander & Henk Oosterling, “Politiek gevoelig. Bij wijze van afleiding” in: InterAkta 2, *Politiek gevoelig. Intermedialiteit in theater, dans en literatuur*. Richard de Brabander & Henk Oosterling (red.), CFK Rotterdam 1999, p. 53 ev.

¹⁶ Zie: Oosterling, *Radicale middelmatigheid, o.c.*, p. 12 ev.

artistieke, ‘kunstmatige’ interventies een bijdrage leveren aan het ontwerp van letterlijke interacties die als geheel in een planologische visie een publiek domein opleveren?

Publiek domein framen betekent het bijeenbrengen van aanvankelijk loslopende individuen. Deze worden samenhang en soms zelfs identiteit toegedicht. Zo bezien behelst de activiteit van het framen meer dan louter hekken en poortjes plaatsen. ‘Framen’ heeft echter een licht pejoratieve kwaliteit: het riekt naar oplichten – who framed Roger Rabbit? - en erin luizen door te verleiden. Bovendien blijkt framen niet alleen insluitende en uitsluitende werkingen te hebben – zij die binnen zijn horen erbij omdat er altijd anderen worden buitengesloten - het heeft tevens ontsluitende werkingen: mede-delingen in de dubbele betenis van het woord.

Als we Hajer en Reijndorps socio-planologische perspectieven verruilen voor meer politiek-filosofische en kunsttheoretische optieken, blijkt hoe tweeslachtig – noodzakelijk en onmogelijk - de activiteit van het ‘framen’ of ‘kadreren’ is. Gilles Deleuze en Jacques Derrida tonen in hun werk aan dat het framen als tweeslachtige ingreep niet een functie is van de tegenstelling binnen-buiten. Het maakt deze oppositie juist mogelijk.¹⁷ Filosofisch wordt onmiddellijk de vraag naar de status van het frame zelf opgeroepen: hoort het bij de identiteit of is het alleen een tussenschakel die de vermeend op zichzelf staande identiteit met andere identiteiten verbindt?

Vertaald in kunsttheoretische termen: hoort de lijst bij het schilderij, het camerakader bij de film, de kaft bij het boek, de podiumlijst bij het theaterstuk of de dans, de pentatoniek bij de muziek, het gebouw bij de architectuur? Al deze frames schermen het werk af van de wereld door een eigen wereld te creëren, maar ze zijn tegelijkertijd de toegangspoort tot beide. Kunstwerken zijn op het principe van het framen gebaseerd: alleen door een kadrering van het leven – in ruimte, in tijd, als protocol of procedure waarin voorgeschreven attitudes gelden - kan er distantie en reflectie en daarmee wellicht een esthetische ervaring ontstaan.

In het dagelijks leven zien we het frame meestal niet meer. We vallen er vaak mee samen in de routines van alledag. Het openbaren van dergelijke frames krijgt dan ook een subversieve kwaliteit: we krijgen een kijkje achter onze schermen, achter onze bescherming, achter allerlei afschermingen. Zo tonen de schilderijen van Francis Bacon het geweld dat door het frame – en door gordijnen - in toom wordt gehouden. In het theaterwerk van Gerardjan Rijnders wordt in de thematisering van de lijst in de lijst de theatrale werkelijkheid binnenstebuiten gekeerd. Peter Greenaway monteert frame in frame in frame, waardoor menig cinefiel zich voelt opgelicht. Door meerdere artistieke media in één productie op elkaar te enten, openbaren de afzonderlijke media elkaars kadreringen zoals in dansproducties van Piet Rogie. In de voorgaande *InterAkta* is dit fenomeen onder de noemer ‘intermedialiteit’ – interdisciplinariteit, multimedialiteit en interactiviteit - uitvoerig aan de orde gekomen.¹⁸

9 Nog meer frames: begrip, stad, identiteit

Door deze artistieke interventies wordt de vaak lege vanzelfsprekendheid en de overtrokken verabsolutering van identiteiten ondermijnd: het tonen van de afgrenzingen stelt de identiteit bloot aan het geweld waardoor deze is ontstaan. Het tonen van het frame lost even het voor de eigenwaarde noodzakelijke vergeten, op.¹⁹ In artistieke reflecties op het frame in het frame

¹⁷ Zie voor de thematiek van het ‘parergon’ in het werk van Jacques Derrida en dat van het ‘cadre’ bij Gilles Deleuze en Félix Guattari, respectievelijk in: Jacques Derrida, *The Truth in Painting*, Chicago Press University, Chicago 1988; Gilles Deleuze en Félix Guattari, *What is Philosophy?* Columbia University Press, London/New York 1994, pp. 186-191

¹⁸ Zie het overzicht aan het eind van dit nummer.

¹⁹ Een voorbeeld naar aanleiding van de aanslagen op 11 september. Al lange tijd is er met het oog op de multiculturele samenleving een debat gaande over de vermeende identiteit van Nederland. Telkens weer wordt er op gewezen dat de Nederlandse ontstaansgeschiedenis bij uitstek gekenmerkt wordt door veelvoudige ‘identiteiten’: immigranten en gastarbeiders zijn vanaf het ontstaan van de Republiek der Zeven Verenigde Nederlanden een constitutief element van de nationale identiteit. Zeeuwen met bruine ogen zijn oernederlands.

wordt duidelijk dat ieder ogenschijnlijk op zichzelf staand ding wordt gedefinieerd door dat wat het noodzakelijk moet uitsluiten om bij zichzelf te blijven. Zo construeert het frame of het kader de voor het leven noodzakelijke illusie van het binnen en het buiten.

We vergeten echter vaak dat er eerst lijnen moeten worden getrokken om het binnen en buiten te creëren. Alleen al door het trekken van de streep wordt er gesuggereerd dat er zich 'iets' aan de ene kant en 'iets anders' aan de andere kant van de streep bevindt. Zodra dit 'binnen of buiten', 'deze of gene zijde' is geïnternaliseerd verdwijnt het gewelddadige gebaar van het trekken van de lijn vooraf uit beeld.

Filosofisch doorgeredeneerd is de taal met zijn begrippen ook een frame of een kader. Een begrip 'framet' al bij voorbaat: het biedt een afgesloten verzameling van concrete wordingen die onder één noemer worden gebracht.²⁰ De etymologie van het woord 'logos' geeft niet alleen 'denken', 'begrijpen' en 'lezen' aan, maar ook 'verzamelen'. Dit klinkt niet alleen door in de archaische uitdrukking 'aren lezen', maar ligt ook ten grondslag aan het begrip 'concept': dat wat samengeraapt is. Het voordeel van al dit samenrapen is dat concrete, losse dingen (ver)handelbaar worden. Deze handel noemen we doorgaans communicatie, maar we kunnen dit ook politiek of economisch vertalen.

Stellen dat de stad een samengeraapt zootje is, is echter een ontkenning van historisch gegroeide verbanden die mensen zich gedurende hun leven eigen hebben gemaakt en de noodzaak om in deze frames te geloven. Maar suggereren dat de stad één identiteit heeft, is even absurd als beweren dat die identiteit voor eeuwig vaststaat. Misschien zijn frames – en daarmee Hajer en Reijndorps hekken en wellicht ook stadsmuren die het eerste stadskader vormden - openbare werken bij uitstek omdat ze tonen hoe binnen en buiten worden geschapen en hoe deze uit elkaar worden gehouden door ze voortdurend op elkaar te betrekken.²¹ Daarin openbaart zich echter ook het dwingende karakter van het frame. Een dwang die onbestemder is naarmate het frame onzichtbaarder is, dat wil zeggen: vanzelfsprekender samenvalt met het gecreëerde identiteitsbesef.

Toen de muur viel en het gordijn werd opgetrokken, diende zich de vraag aan of het frame niet zozeer onze bescherming, maar veeleer onze gevangenis was. Nu de kou uit de grond is – Rusland wil al lid van de NAVO worden en alle voormalige Oostblokstaten willen bij de EU – dient zich de vraag aan of het frame ook een gezamenlijke inter-esse kan zijn. In dat licht is Hajer en Reijndorps suggestie en hun obade aan Tompkins Square Park wellicht te begrijpen. Maar als het frame een tussenruimte is, dan is het een stuk minder duidelijk waar het binnen ophoudt en waar het buiten begint.

Na 9-11 begon het opheffen van het Grote Vergeten dat zo kenmerkend is voor de ervaring van een absolute identiteit. Nederland financierde bijvoorbeeld in de 17e eeuw de eerste Jihad tegen Spanje, de admiraal van de 'Marokkaanse' vloot was een Zeeuw, in de 19e eeuw was Nederland het grootste moslimland ter wereld. Hoort dit alles nu bij de Nederlandse identiteit of niet? Of bestaan 'we' bij gratie van de vergeten van deze gewelddadige re- en deterritorialiserings? Ten aanzien van de Rotterdamse identiteit – het 'eigene' - is het instructief te wijzen op een door Rotterdamse cultuurdragers geschreven boekje *De Rotterdamse cultuur in elf spiegels* (1993). Daarin besluit de voormalige directeur van de Rotterdamse Kunststichting en voormalig houder van een bijzondere leerstoel voor kunst en cultuur aan de Erasmus Universiteit Adriaan J. van der Staay zijn bijdrage met de woorden: "Het is niet erg als Rotterdam, zoals in het verleden, geen culturele identiteit heeft. Integendeel. Het is wel van het grootste belang dat Rotterdam een magneet is voor allerhande, ook culturele, competenties"(91).

²⁰ Als de kritiek van Franse differentiedenkers op het hegeliaanse denken iets heeft duidelijk gemaakt dan is het dit wel. Zie: Henk Oosterling, *Door schijn bewogen. Naar een hyperkritiek van de xenofobe rede*. Kok Agora, Kampen 1996, hfdst. 10.

²¹ De gemeente Rotterdam opperde in 2001 het idee van negen culturele stadspoorten rond de stad, die gerealiseerd zouden moeten worden door een gezamenlijke financiële ondersteuning van dS+V en het bedrijfsleven. De vormgeving zou uitbesteed worden aan kunstenaars. In een vroeg stadium is dit nogal archaische idee echter afgeschoten.

10 Politiek domein

Identiteit en publiek domein zijn sociaal-politieke constellaties. Dat zijn het altijd al geweest, maar nu de wijze waarop ze historisch geframed zijn steeds duidelijker wordt, treedt de politieke dimensie scherper aan het licht. Zodra we een logo, een brand, een lifestyle of trend ook als frames opvatten die identiteiten aanbieden voor massaconsumptie, waarin bovendien trajecten worden uitgezet – shoppen, flaneren, cruisen, skaten – blijkt openbare ruimte tevens sociaal-economisch aspecten te hebben. Daarbij wordt doorgaans de weg van de minste weerstand gezocht. Aan de frictieloze publiciteit van logo's wordt hoogstens weerstand geboden door tags en grafitti die de vanzelfsprekendheid ervan spiegelen. Lang voor de expositie van Keith Harings werk in Boijmans-Van Beuningen was grafitti overigens salonfähig geworden, namelijk in het zelfde museum in het begin van de jaren tachtig.

Als frames zijn met name tags visuele trajecten waarin fictieve identiteiten en conflictueuze spanningen worden gecommuniceerd. De uitingen van deze communicatie afdoen met de politiek geladen term 'vandalisme' zegt veel over de creatieve beleidsarmoede van lokale beheer(s)strategen en nog meer over de panische behoefte aan frictieloze mobiliteit. Het zegt echter veel minder over de inschatting en exploratie van de communicatieve en creatieve behoeften van de 'daders'.

11 Beheersing van het inter: geopolitie(k) en micropolitie(k)

De alomtegenwoordige vanzelfsprekendheid van logo's, reclames, beeldschermen en slogans toont dat het publieke domein ingebed ligt in de hedendaagse beeldcultuur.²² De beeldcultuur is ook door de politiek in toenemende mate geïncorporeerd. In het bedrijven van politiek draait het om performance en p.r., kortom om een New Deal met massamedia en nieuwe media. In de mediatisering van de politiek lijkt het middel doel en the medium message geworden. Deze sociaal-politieke dimensie van het publieke domein heeft de laatste 10 jaar via virtuele steden met hun pleinen en discussiegroepen en door grote flatscreens aan de muren van bedrijfspanden een virtuele dimensie gekregen, waarin steeds meer kunstenaars opereren.

Op lokaal niveau vond er binnen de beeldcultuur tegelijkertijd een repolitisering van een vergeten medium plaats: de stadsmuren. Ooit uitgelezen plaatsen voor reclame affiches en agitprop, zijn het nu de dragers van weer andere frames. Deze hangen eraan of staan erop geschreven. De marktplaats – de agora van de Griekse stadsstaat of polis waar zowel de wortels van onze democratie als die van westerse artistieke praktijken liggen – of de modern-burgerlijke pendant ervan – het parlement - zijn allang niet meer dé exclusieve fora voor politieke statements. Deze vinden we ook terug op lokaal-globale trajecten waarvan de stadsmuren de lokale en de transnationale logo's - van kledingmerken tot banken - de globale pendants vormen. De politieke arena strekt zich hedentendage uit van markt via plusmarkt tot wereldmarkt. Al het human resource management en maatschappelijk verantwoord investeren ten spijt, wordt inter-esse hierbinnen vooral in termen van 'interest' begrepen.

Met wereldmarkt als geopolitieke eindterm schragen markt en politiek het globaliseringsproces waar iedereen de laatste tien jaar de mond van vol heeft. Dit proces is ogenschijnlijk sociaal-economisch gemotiveerd: "iedereen op de wereld profiteert ervan". Transnationale geopolitiek oriënteert echter het nationaal parlementair-politieke beleid van soevereine staten. Regelmatig worden intra- en interstatelijke beheer(s)strategieën – en daarmee de staatssoevereiniteit - 'overruled' door de transacties van transnationals. Anti-globalisten stellen deze geopolitiek periodiek aan de kaak. Transnationals zouden regels opleggen aan supranationaal-politieke samenwerkingsverbanden, zoals de EU, G8, WTO, IMF en VN.

²² Zie voor een uitwerking InterAkta 3: Henk Oosterling & Piet Molendijk, *Hedendaagse verbeelding. Reflecties op de beeldcultuur*. CFK Rotterdam 2001.

Binnen deze nieuwe geopolitieke verhoudingen lijden veel moderne identiteiten schipbreuk. Dit geldt zowel voor de machthebbers als voor diegenen die zich ertegen verzetten. Toni Negri en Michael Hardt menen dat er zich een nieuwe constellatie aandient. Zij noemen deze ‘Empire’.²³ En Naomi Klein spreekt in het geval van anti-globalisten bij voorkeur over de ‘movement’.²⁴ Voor Susan Buck-Morss is het duidelijk dat “global capitalism is the very foundation of the whole possibility of a global public sphere. Maar in het licht van de gebeurtenissen op 11 september 2001 is duidelijk geworden dat “it continues to be an indefensible system of brutal exploitation of human labour and nature’s labour”²⁵.

Het begrip ‘politiek’ is naar boven opgerekt: zij ligt besloten in de macro- of geopolitieke beheer(s)structuren. Maar het is ook afgedaald in de lichamen van de voormalige staatssubjecten. Individuen worden van het wieg tot het graf, van zuigelingen- tot verzorgingstehuis stelselmatig aan micropolitieke machtswerkingen blootgesteld. Mede onder invloed van de machtsanalyses van Michel Foucault - zijn disciplinerings- these van de onzichtbare dwang op volgzaam lichamen van de panoptische blik in samenhang met tijdstabellen, roosters en ruimtelijke indelingen²⁶ – is de aandacht geleidelijk aan verschoven naar de werking van deze micropolitiek: deze machtswerkingen produceren in de normalisering en regulering van excessieve verlangens van individuen ‘subjectiviteit’.

Volgens Foucault legt architectuur lichamen die er gebruik van maken een specifiek ruimtegebruik en normbesef op. Architectuur en stedenbouw socialiseren en normaliseren vaak buiten de wil van de architect om en zonder dat hun gebruikers het doorhebben. Op nut en functionaliteit gerichte architecten onderbouwen - soms bewust maar vaker onbewust - deze genormeerde socia(bi)liteit als frictieloze interactiviteit en mobiliteit. Deze wordt als automobiliteit – zelf bepalen hoe, wanneer en waarnaar te bewegen – geconsumeerd. Liefst zo veilig mogelijk. Het lijkt dat met de frontale aanval op de wereldmarkt en de westerse hegemonie op 11 september 2001 veiligheid tot het issue van iedere levenssfeer is verheven.

In feite was veiligheid als openbare orde altijd al een issue. Ook al was het in termen van zelfbeheersing in de openbare ruimte. Dat we de veiligheid van het publieke domein nu moeten waarborgen met hekken en camera’s duidt volgens verdedigers van de burgerlijke rechtsorde op de teloorgang van de innerlijke discipline die moderne burgers eigen was. Alsof moderne burgers ooit goedgehumt over de brede boulevards van het centrum flaneerden, terwijl rechtschape arbeiders met hun vrienden en gezinnen hun spaarzame vrije dagen louter op pittoreske pleinen in volkswijken doorbrachten. De door opvoeding en onderwijs gestuurde internalisering van maatschappelijke normen zou zich toen uiten in een sociale performance waarin beschaafd gedrag en beleefde conversatie de publieke omgangsvormen reguleerden. Ieder kende zijn of haar plaats. Voor iedereen lagen de trajecten vast. In deze wereld van privédetectives en publieke vrouwen gingen privé en publiek hoogstens nog in het geniep in elkaar over.

Deze ‘politeness’ als innerlijke politie was het resultaat van een systematische en rigide lichaamspolitiek. Dat onder politeness een gewelddadige disciplinerende schuilging met alle excessen vandiën – huiselijk geweld, ongewenste intimiteiten, incest, paternale machtswellust -, is na 35 jaar wetenschappelijk geschraagde analytische arbeid en rechtsbescherming waarin

²³ Michael Hardt & Toni Negri, *Empire*. Harvard University Press, Cambridge/Londen 2000.

²⁴ Naomi Klein, *No Logo*. Flamingo, Londen 2000.

²⁵ Susan Buck-Morss, ‘A global public sphere?’ in: *Radical Philosophy 111*, jan./febr. 2002, London/New York, p.9.

²⁶ Zie met name: Michel Foucault, *Discipline, Toezicht en Straf. De geboorte van de gevangenis*. HUG, Groningen 1989 (1975); *De wil tot weten. Geschiedenis van de seksualiteit I*. SUN, Nijmegen 1984 (1976). Zie ook: Henk Oosterling, *De opstand van het lichaam. Over verzet en zelfervaring bij Foucault en Bataille*. SUA, Amsterdam 1989 (web: www.eur.nl/fw/cfk/oosterling);

identiteit in relatie werd gebracht met verschillen, seksualiteit, ‘gender’, macht en cultuur, wel duidelijk geworden.²⁷

Aan het eind van *Negotiations* (1995) constateert Deleuze dat dit moderne disciplineringsdispositief overgegaan is in een postmodern controledispositief.²⁸ Ter compensatie van het gebrek aan innerlijke politie – veel blauw op straat - wordt de feitelijke politie – nog meer blauw op straat - aangevuld met een alles registrerende mediale surveillance. Politiek, politie en politeness bepalen nog steeds het reilen en zeilen van de ‘polis’ als publiek domein, maar in de globale samenleving zijn schaal en aard van al deze termen kwalitatief veranderd.

De hedendaagse versnelling van sociaal-economische en sociaal-politieke processen heeft ertoe geleid dat het bij openbare ruimte niet langer om de ‘plaats’ maar om ‘verplaatsing’ gaat: “de strategische waarde van de niet-plaats van de snelheid heeft definitief die van de plaats vervangen”, meent Paul Virilio in *Speed & Politics* (1986). Ongewild heeft het moderne beschavingsproject het burgerlijk flanerende subject tot een ‘projectiel’ gemaakt: “het territorium heeft zijn betekenis verloren ten gunste van het projectiel”.²⁹ Uit veiligheidsoverwegingen beweegt iedereen zich steeds sneller door de urbane ruimte.

Stadsbewoners bewegen zich in een netwerk van overzichtelijke trajecten. Als urbane projectielen bewegen ze zich haastig maar toch gecontroleerd en beheerst – in de dubbele betekenis van beide woorden – van A naar B. Maar zou publieke domein niet juist gedefinieerd worden door het ontbreken van dit doelgericht bewegen? Biedt een tussenruimte zoals - het skatepark of het Schouwburgplein - verplaatsingsmogelijkheden waarin de ander, verrassingen en reflecties zich kunnen aandienen?

Toch is alles steeds meer gericht op functionele doorstroming. Deze wordt gereguleerd door technologische media.³⁰ Radio, tv, gsm en computer zitten niet alleen in de auto, maar ook in en aan ons hoofd. Aangesloten op het Global Positioning System – en binnenkort op de Europese variant Galileo - zal ieder transportmiddel in afzienbare tijd volledig van sensoren voorzien zijn. Het is, gegeven de juridificering van de openbare ruimte, niet ondenkbaar dat in de nabije toekomst alleen via een kredietwaardige pinpas de drempel tussen wijk en snelweg kan worden overschreden. Maar wat voor de een een doemscenario is, is voor de ander het pad der bevrijding.

12 Identiteit als gemeenschapsfictie: van multiculturaliteit naar interculturaliteit

Hedendaagse grootstedelijke subjectiviteit laat zich begrijpen als een zelfervaring van individuen die een gemeenschappelijke identiteit, geschiedenis, waarden en rechtsbesef

²⁷ Zie voor franse differentiedenkers: Henk Oosterling, *Door schijn bewogen. Naar een hyperkritiek van xenofobe rede*. Kok Agora, Kampen 1996; Rosi Braidotti, *Metamorphoses. Towards a Materialist Theory of Becoming*. Polity Press, Cambridge/Oxford 2002.

²⁸ Gilles Deleuze, *Negotiations. 1972-1990*. Columbia University Press, New York 1995 (1990). De politiek-economische vertaling van de ideeën van Deleuze en Guattari vinden we niet alleen in *Empire* (2000) van Hardt en Negri - ietwat overtrokken als een van de handboeken van de huidige anti-globaliseringsbeweging gepresenteerd – maar ook in Peter Sloterdijks *Sphären* (1998/1999) een driedelig werk van ettelijke duizenden pagina's. Daarin wordt vanuit het Deleuzeaanse ‘inter’ tezamen met Heideggers ‘Zwischen’ een cultuur-historisch perspectief geboden voor een analyse van de huidige globalisering. Wij zijn ‘tussenmensen’, meent Sloterdijk.

²⁹ Paul Virilio, *Speed & Politics. An essay on Dromology*. Semiotext(e), New York 1986 (1977), p.133.

³⁰ Het automobiele bestaan gaat steeds meer samenvallen met deze stapeling van media, waardoor de kwalificatie ‘radicale middelmatigheid’ niet geheel van zin verstoken is. Zie: Henk Oosterling, *Radicale middelmatigheid, o.c.* Critical Art Ensemble ziet de huidige condition urbaine zelfs niet meer als een oorlogsmachine (gewelddadige dwang van buitenaf) of zichtmachine (geïnternaliseerde normaliteit), maar als een ‘vlesmachine’: het politieke medium is verdisconteerd in onze dagelijkse gedragspatronen en percepties. Zie: Critical Art Ensemble, *Flesh Machine. Cyborgs, Designer Babies, and New Eugenic Consciousness*. Autonomedia, Brooklyn 1998.

hebben. Sinds een halve eeuw is deze subjectivering op een nieuwe leest geschoeid: de verlangens van laat- en postmoderne individuen worden vooral gereguleerd door uniforme consumptiepatronen waarbinnen oneindige differentiëring en variatie steeds weer andere verlangens opwekken. Gegeven de exponentiële versnelling van de informatie-, transport- en communicatiestromen wordt deze subjectiviteit steeds meer georiënteerd op automobilititeit. Identiteit kan binnen deze constellatie op verschillende manieren worden opgevat: als het punt waar verschillende frames over elkaar heen schuiven, als het punt waar allerlei trajecten elkaar kruisen of als een knoop in met elkaar verbonden netwerken.

Evenals authenticiteit worden deze identiteiten geproduceerd en geconsumeerd. Ze worden niet alleen geproduceerd in pedagogische, educatieve en therapeutische praktijken, maar in toenemende mate in culturele en sociaal-economische praktijken: van het Heineken Jazz Festival via het Dunya Festival tot het ‘opzoomeren’ van stadswijken. Zo wordt er systematisch urbaan zelfbewustzijn aangekweekt waarbinnen deze performances en exposities als zin- en betekenisvol worden ervaren:

Wat betekent dit alles voor het verschijnsel ‘multiculturele samenleving’? Voor het in korte tijd strategisch aankweken van subjectiviteit en identiteit is inmiddels een basispakket samengesteld: de inburgeringscursus voor ‘allochtonen’ waarin naast taal ook ‘vaderlandse’ geschiedenis, gezamenlijke waarden en rechtsbesef zijn opgenomen. Dat dit pakket ook besteed is aan grote groepen van ‘autochtone’ bevolkingsgroepen duidt er al op dat dit burgerschap niet zo voor de hand liggend is. Dit vindt deels zijn verklaring in verschuivingen in ons identiteitsbesef. Dit plaatst tevens vraagtekens bij de kwalificatie ‘multiculturaliteit’. Want sterft met het identiteitsbegrip niet ook de multiculturele samenleving een zachte dood?³¹

Dat er verschillen zijn, kan niet worden ontkend. Maar dat louter etnisch-culturele verschillen van belang zouden zijn, lijkt inmiddels door de maatschappelijke werkelijkheid achterhaald. Door het accent op het etnisch-culturele in de notie ‘multiculturaliteit’ wordt tekort gedaan aan andere draden waarmee het urbane weefsel is gevlochten: junkies, daklozen, skaters, bejaarden, voetbalsupporters, funshoppers, al deze groeperingen kennen een eigen cultuur maar dit netwerk wordt niet als ‘multicultureel’ opgevat. ‘Pluricultureel’ zou wellicht een adequatere term zijn om deze veelheid van leefwijzen en gezichtspunten in kaart te brengen.³² Maar zowel in het ‘multi’ als het ‘pluri’ klinkt nog teveel een gefixeerd identiteitsbegrip door. Willen we, met Hajer en Reijndorp, de aandacht op de transacties en interacties tussen deze diverse groepen in beeld krijgen, dat is het van belang het politieke aspect van ‘inter’esse te benadrukken. Het is dan wellicht inzichtelijker om over ‘intercultureel’ samenleven te spreken. Vanuit het geschetste perspectief van een ‘goede’ openbare ruimte, blijkt interculturaliteit dan onlosmakelijk verbonden met publiek domein: een tussenruimte die de uitwisseling - transacties en interacties – tussen deze groepen waarborgt en bevordert waardoor zich nieuwe urbane subjectiviteiten kunnen ontwikkelen.

13 Identiteit en kunst: bestaansaesthetica en (re)publicatie

Maar wat zijn urbane subjecten? Hoe ontwerp je tussenruimte? Hoe kweek je interesse aan? Hajer en Reijndorp suggereren dat “wanneer iedereen zelf zijn eigen polycentrisch stadsgewest samenstelt, dat dan juist in de ‘beleefde tijd’ ook de uitdagingen voor een nieuw publiek domein liggen”(69). Voor hen is iedereen toeschouwer en acteur in dit publieke spel.

³¹ Zie: Slavoj Žižek, *Pleidooi voor intolerantie*. Boom, Amsterdam 1998. Žižek stelt het hier iets scherper: “het multiculturalisme is een ontkennde, omgekeerde, zichzelf in de staart bijtende vorm van racisme, een racisme op afstand. (...) Het multiculturalisme is een racisme dat de eigen positie van elke positieve inhoud ontdoet”(49). Anders gezegd: de westerse norm blijft in de zelfrelativering als een formeel, nauwelijks grijpbaar criterium doorwerken in de waardering van niet-westerse gedragwijzen en praktijken.

³² Zie: Awee Prins, “Kunst van de openbare ruimte. Een pluriculturele oriëntatie”, in Henk Oosterling en Siebe Thissen (red.), *Grootstedelijke Reflecties. De verbeelding van de openbare ruimte*, CFK, Rotterdam 2002, p. 92.

Bricolage is dan een politico-esthetische performance waarin het leven van mensen samenhang en oriëntatie krijgt. Maar een individu kan nooit in zijn eentje zijn leven samenstellen. Het is in de identificatie met verschillende groepen via de ander, vanuit verrassing en in een reflectie dat dit mogelijk wordt.

Ook voor Foucault schuiven kunst en micropolitiek zo in elkaar. De verlangens van ‘gedisciplineerde’ subjectiviteiten worden doorgaans gereguleerd door pakketten levensstijlen, waarvan Naomi Klein in *No Logo* (2000) de onzichtbare politiek-economische randvoorwaarden aan het licht brengt.³³ Foucaults weerstand tegen de ‘police’ van de disciplinerende en het daaraan inherente onzichtbare geweld uit zich in zijn oproep tot het ontwerpen van andere bestaansethetica’s. Verlangens van groepen kunnen op een andere manier worden vormgegeven.

Kunstenaars hebben met het idee van een bestaansethetica weinig moeite. Velen begrijpen hun eigen kunstenaarsleven als zo’n praktijk. Getuige de vele biografistische opstellingen op de Documenta 11 in Kassel – de installatie van de Nederlandse kunstenaar Mark Manders is slechts een van de vele – hebben kunstenaars er steeds minder moeite mee hun door en in allerlei media vastgelegde, gefingeerde levens tot uitgangspunt van hun werk te maken. Soms overstijgt dit idee het individuele kunstenaarsbestaan en vormt zich rond deze praktijk een gemeenschap. Deze kan zich expliciet als een kunstpraktijk presenteren, zoals het Rotterdamse AVL Ville van de anarcho-kapitalistische tribo-narcist Joep van Lieshout. Hij bouwde zijn eigen kunstenaarspraktijk via een het concept ‘Atelier’ uit tot een alternatief dorp dat ook als toeristische attractie diende.³⁴

Deze micropolitieke strategie, geïnspireerd op de subculturele ideologie van begin tachtiger jaren van de vorige eeuw, is ‘kunstmatiger’ dan een ander Rotterdams project: MS. Noordereiland waartoe de kunstenaar Joe Cillen ruim 15 jaar geleden het initiatief nam. Vanaf het begin van de negentiger jaren is deze bestaansethetische groepspraktijk met installaties, performances, exposities, scheepsjournaals, websites, eigen postzegels, geld, vlaggen en naaiateliers met een steeds grotere groep bewoners uitgebouwd. Daadwerkelijke architectonische ingrepen transformeren het eiland, dat midden in de Maas ligt, geleidelijk aan tot een motorschip dat ooit zal wegvaren. Als politico-esthetisch beeld is het een eigen leven gaan leiden.³⁵ Wereldwijd zijn er zo’n 120 virtuele staten met eigen postzegels en paspoorten, met ministeries met klinkende namen als Jazz- en Hersenzaken, nationale feestdagen als de 13de februari of de Dag van het Weggooien van Sleutels. De effecten van deze virtuele projecten nemen soms even hilarische als katastrofale vormen aan.³⁶ Maar wat hebben dergelijke projecten met kunst en met openbare ruimte te maken?

14 Publieke kunst

Waar blijft de kunst in een verhaal dat wordt gedomineerd door het publieke en het politieke domein? En wat voor soort kunst is dit? De reacties op Van der Ploegs nota *Cultuur als confrontatie, uitgangspunten voor het cultuurbeleid 2001-2004* (1999) en de symposia rond engagement en kwaliteit in kunst duiden erop dat kunst, cultuur, politiek en economie zich

³³ De duistere zijde van de globalisering en de ‘New Branded World’ is kinderarbeid in sweatshops en het volste ontbreken van arbeidsvoorwaarden voor volwassen werkers. Via ‘No Space’, ‘No Choice’, ‘No Jobs’ komt zij uit op ‘No Logo’ om in het laatste hoofdstuk ‘Beyond the Brand’ te komen; ‘The Limits of Brand-Based Politics’. Hoe complex de verbanden zijn blijkt, als we ons realiseren dat Nike niet alleen sweatshops beheert, maar ook Rotterdamse speelpleinen en kooivoetbaltoernooien sponsort.

³⁴ Zie p. 71-73.

³⁵ Zie p. 104-106.

³⁶ In 1996 riep de Zweedse kunstenaar Lars Vilks het land Ladonia uit toen twee van zijn abstracte werken door de overheid uit de gemeente Skne werden verwijderd. In maart van dit jaar kreeg Vilks een hausse aan asielaanvragen te verwerken van Pakistani, die hun land wilden ontvluchten. Inmiddels heeft Vilks via het net bekend gemaakt dat voor Ladonia geen visum te krijgen is.

steeds explicieter tot elkaar gaan verhouden. Ook al is de kritiek op deze transformatie van kunstgenieting naar museale info- en edutainment soms to the point³⁷, de consequenties voor het statuut van de kunst in relatie tot openbare ruimte zijn minder makkelijk te overzien.

a. van aanbod naar vraag

Terwijl het internationale discours sinds jaar en dag spreekt over ‘public art’, begint in Nederland eerst recentelijk het inzicht door te dringen dat het zo vertrouwde ‘beeldende kunst in de openbare ruimte’ een inadequate term is. De openbare ruimte – lange tijd vereenzelvigd met ‘buitenruimte’ – werd gezien als een soort openluchtmuseum³⁸, waarvoor vergelijkbare selectie en beoordelingscriteria golden die ook in het museum dominant waren. De beoordeling van kunst in de openbare ruimte, schrijft Ton de Vos in zijn voorwoord, bleef doorgaans voorbehouden aan een curatorium van deskundigen en ingewijden. Dit proces onderstreepte “een impliciete afwijzing van de bedenkelijke smaak van het volk”. De overheid beschouwde kunst immers als een exclusief middel om de verheffing en verlichting van haar onderdanen te bevorderen.

Kunst was – en is nog altijd – een zaak van overheidsaanbod waarin de vraag van het publiek wordt genegeerd of ontkend. Illustratief is een commentaar van kunstcriticus Camiel van Winkel. Niet alleen beweert hij dat er tussen museale kunst en kunst in de openbare ruimte “geen fundamenteel verschil bestaat”, tevens verwerpt hij de praktijk van een meer faciliterende dan initiërende overheid die de stad en de het publiek zélf een openbaar kunstbeleid laten vormgeven:

“Dat is toch een ontzettend slap verhaal. Je hebt toch een beleidspost, je hebt toch een verantwoordelijkheid. De kunstenaars die hier zitten, willen gewoon weten waar ze aan toe zijn en wat het opdrachtenbeleid is. Wat moeten ze met een vaag verhaal over het leren van de stad en flexibilisering [...]?”³⁹

Nog explicieter wordt dit standpunt verwoord door Bert van Meggelen, intendant van Rotterdam Culturele Hoofdstad 2001.⁴⁰ In zijn in dit boek opgenomen discussie met Mohammed Benzakour spreekt hij van ‘een dispuut’ als de spanning tussen aanbod en vraag aan de orde wordt gesteld. Benzakour hekelt het feit dat de overheid consequent weigert ‘de ontvanger’ van kunst in de openbare ruimte serieus te nemen: “Als de ontvanger het aangeboden niet wil ontvangen, wat dan? Dit is een soort terrorisme van de openbare ruimte

³⁷ Janneke Wesseling trekt in de NRC regelmatig van leer tegen deze ‘opleuking’ van kunstmanifestaties tot culturele feesten. Dit cultuur-politieke verschijnsel treft zelfs de ooit zo eerbiedwaardige filosofie. In de ‘Maand van de Filosofie’, die in Felix Meritis onder overweldigende belangstelling werd geopend, werd volgens een NRC criticus de noeste arbeid van het denken zo opgeleukt dat ze zichzelf als serieuze bezigheid ondermijnde. Kunst en filosofie dreigen volgens deze critici te vervallen tot info- en entertainment, op z’n best tot edutainment.

³⁸ “Rotterdam een openluchtmuseum? Het zal niet de eerste gedachte zijn die opkomt bij de gemiddelde bezoeker. Toch is er veel voor te zeggen. De openbare ruimte van Rotterdam herbergt een indrukwekkende verzameling beeldende kunst”. Aldus Joop van Caldenborgh en Hans Abelman in hun ‘Ten Geleide’, in: Jan van Adrichem, Jelle Bouwhuis en Mariette Dölle, *Beelden in Rotterdam*. CBK, Rotterdam 2002, p. 15.

³⁹ ‘Kunst in de openbare ruimte. Een debat tussen Bart Lootsma, Siebe Thissen en Camiel van Winkel’, in: *Conventies in de hedendaagse kunst. Lezingen en debatten Witte de With 2001*, Valentijn Bijvanck (red.), Rotterdam 2002, p. 46.

⁴⁰ Met enige conceptuele welwillendheid kan Rotterdam 2001 European Cultural Capital als een cultuur-politiek Gesamtkunstwerk worden opgevat. Geïnspireerd door Italo Calvino’s *Onzichtbare steden* werd de stad een jaar lang getransformeerd tot een politiek-esthetisch framework: 100 jaar volkshuisvesting en danceparades, museale presentaties met debatten en multiculturele manifestaties naast enkele hoogculturele events zoals de Jeroen Bosch tentoonstelling in Boijmans-Van Beuningen. De ontvangers van dit politiek-culturele aanbod – de Rotterdamse bevolking en de Rotterdamse cultuurdragers – voelden zich niet altijd even gemakkelijk bij de uitwerking van dit ambigue concept, waardoor ‘framing’ weer eens zijn dubbele betekenis liet voelen.

die mij niet aanstaat”. Van Meggelen reageert even militant: “Het gaat er helemaal niet om of iemand het wil. Het gaat erom dat iemand het aanbiedt”.⁴¹ Krasser en bondiger kan de polemiek tussen aanbod en vraag niet worden samengevat.⁴²

In *De gijzeling van de beeldende kunst* (1997)⁴³ en meer recentelijk in *Springlevend* (2002) heeft Riki Simons een vernietigende kritiek geleverd op het ‘marktje spelen’ van de Nederlandse overheid. Gewapend met een kunstbeleid, een ondoorzichtig subsidiestelsel en nepotistisch netwerk van adviescommissies, die herinneren aan de hoogtijdagen van de communistische staatskunst, is er in Nederland een ‘schaduwwereld’ ontstaan die de illusie van een bloeiende kunstmarkt ventileert:

“Zo werd het haastig met belastinggeld nabouwen van alles wat elders een vrije markt bedenkt en onderneemt, de full-time-bezigheid voor een grote ambtelijke kunstindustrie. Ongemerkt is er een complete schaduwwereld gegroeid die wordt voorgesteld als een vrije markt met echt succes”.⁴⁴

In zo’n bevoogdend kunstklimaat speelt de vraag van het publiek geen enkele rol. Want waarom zouden kunstenaars zich in Nederland op het publiek moeten richten? Of op de openbare ruimte? Gezien de hermetische structuur van het kunstbeleid zijn kunstenaars eerder genoodzaakt zich te richten op “een gesloten circuit dat wordt gedomineerd door de overheid en door kunstexperts”.⁴⁵ Voor kunstenaars in de openbare ruimte geldt eenzelfde verhaal. Het recentelijk door de Stichting Kunst en Openbare Ruimte (SKOR) uitgegeven overzichtboek *Publiek Werk* (2001) bevestigt de merkwaardige trend dat het aanbod van kunstwerken voor de openbare ruimte vele malen groter is dan de belangstelling van kunstenaars voor diezelfde openbare ruimte:

“Sommige kunstenaars zien de openbare ruimte als hun werkterrein. [...] De meeste kunstenaars hebben echter geen bijzondere belangstelling voor de openbare ruimte, maar zijn wel in staat een goed werk daarvoor te maken”.⁴⁶

⁴¹ ‘Kunst van de openbare ruimte’. Een debat tussen Mohammed Benzakour, Nathalie Houtermans, Bert van Meggelen en Awee Prins’, Henk Oosterling en Siebe Thissen (red.), *Grootstedelijke Reflecties. De verbeelding van de openbare ruimte*, CFK, Rotterdam 2002, p. 114.

⁴² De afweging om beleidsmatig het accent van aanbod naar vraag te verschuiven is op departementaal niveau allang gemaakt. Staatsecretaris van Cultuur Rick van der Ploeg deed dit in zijn omstreden beleidsnota van 2000 door een specifiek segment van theaterbezoekers – jongeren en ‘allochtone’ Nederlanders – tot een van de voorwaarden voor subsidieverstreking te maken. Aan het eind van hetzelfde jaar werd de Participatiemaatschappij voor Kunst en Cultuur (PAKC) opgericht, waarin bedrijven, banken en OCenW zijn verenigd om gezamenlijk te investeren in dans- en toneelvoorstellingen. De bijdrage van het bedrijfsleven of particulieren wordt als culturele lening uitgezet tegen een lager rentepercentage dan de markt biedt. Na het ‘cultureel ondernemen’ lanceert in april 2002 Van der Ploeg een nieuw beleidsinstrument: ‘cultureel beleggen’. Kunstpodia en musea kunnen zich als cultureel belegger richten tot het bedrijfsleven dat zich al jaren bewust is van het belang van cultureel kapitaal. Zo zou er een tussengebied gecreëerd worden tussen gesubsidieerde kunst en kunst die zich op de vrije markt richt. Cultureel ondernemerschap zou de aanbodkant van de artistieke ambitie met de vraagkant van de publieksgerichte, commerciële instelling verenigen. Met deze nieuwe invulling van de ‘triple a’ – artists, audience en assets, oftewel kunstenaars, publiek en vermogen – zou in de aanbod-vraag verhouding het accent verlegd worden naar de vraag. Het is echter de vraag of de markt geïnteresseerd is in kunst die niet op orde of nut, maar op interesse is gericht. Ligt hier niet een taak voor de subsidieverstrekkende overheid?

⁴³ Riki Simons, *De gijzeling van de beeldende kunst*. Meulenhof, Amsterdam 1997.

⁴⁴ Riki Simons, ‘Marktje spelen’, *Springlevend. Hoe kunst van nu internationaal weer spannend wordt. En hoe dat in Nederland ook zou kunnen*. Meulenhof, Amsterdam 2002, p. 91.

⁴⁵ Riki Simons, ‘Staatskunstenaars’ in: *o.c.*, p. 81.

⁴⁶ Tom van Gestel, ‘Epiloog’, Marjolijn van Duyn (red.), *Publiek Werk. 1995-2000: Vijf jaar praktijkbureau beeldende kunst opdrachten*. Amsterdam 2001, p. 93. Een vergelijkbare optiek vinden we in de publikaties van

Riki Simons mag dan erg optimistisch zijn in haar verwachtingen van ‘de markt’, markt en vraag zijn geen synoniemen. Zo is de vraag in Rotterdam naar ‘publieke kunst’ bijzonder groot, maar is er nauwelijks sprake van een commerciële markt. Rotterdam telt talloze kleinere en grotere verbanden en organisaties die uitdrukking geven aan de vraag naar publieke kunst, vooral in de zogenaamde stadsvernieuwingswijken: bewonersorganisaties als Kunst in Katendrecht, Kunst in Spangen, Ecoteam Agnieszka; stichtingen als Cell, Straatbeeld, Kunst & Milieu, Kunst & Welzijn; collectieven als Biemans Concern, B.A.D. Charlois, Dutch Renaissance, Galerie Baran; en stadskunstenaars als Hieke Pars, Ferial Kheradpicheh, Chris Ripken, Navin Thakoer, Karin Keyzer, Vera Harmsen en Jorge Kata Nuñez werken doorgaans onafhankelijk, dat wil zeggen, zonder steun van de gevestigde kunstsector, met en voor het Rotterdamse publiek. Veelal vinden zij hun financiering buiten het kunstcircuit: bij deelgemeenten, bewonersorganisaties, scholen, buurthuizen, woningbouwverenigingen, jongerenorganisaties, migrantenorganisaties en andere sociaal-culturele instellingen.⁴⁷ Op het Noordereiland heeft dit streven zelfs geresulteerd in een huis-aan-huisblad, Scheepsjournaal M.S. Noordereiland, uitgegeven door beeldend kunstenaar Joe Cillen, waarin publieke kunst en de sociaal-economische vernieuwing van het Eiland een hecht bondgenootschap hebben gesloten.

Omdat financiële - en daarmee artistieke - erkenning van deze kunstsector door gevestigde kunstinstuties doorgaans ontbreekt, heeft publieke kunst zich noodgedwongen tot een autonome, of liever, geïsoleerde kunstsector ontwikkeld waarin niet het aanbod, maar de vraag centraal staat. In weerwil van bovenstaande opmerking, dat “de meeste kunstenaars geen bijzondere belangstelling voor de openbare ruimte (hebben)”, moeten we constateren dat een groot aantal kunstenaars wel degelijk belangstelling heeft voor de openbare ruimte. Zij slagen er echter nauwelijks in het gesloten circuit van overheidsinstellingen, subsidieregelingen en kunstexperts te doorbreken.

Bovendien laat publieke kunst zien dat het zeer goed mogelijk is boeiende en interessante kunstprojecten te ontwikkelen in samenwerking met Rotterdamse stadsbewoners, zonder de bevoogdende supervisie van een adviescommissie die beweert de kwaliteit van het werk te willen bewaken.⁴⁸ Deze ‘kunst in de openbare ruimte’ is in toenemende mate ‘publieke kunst’ geworden.

Is de steen des aanstoets wellicht het wegvallen van de veelgeprezen autonomie van kunstenaars? Kunstenaars die in de openbare ruimte werken, zouden aan autonomie inboeten. Wat voor grafisch ontwerpers en architecten altijd al vanzelfsprekend was – werken in opdracht – zou nu ook voor de ‘Vinex-kunstenaar’ gelden. Wat in de opleiding aan Kunstacademies ooit ‘autonoom’ heette, is ondertussen opgegaan in ontwerp en beheer van virtuele en sociale omgevingen. De gewraakte ‘liaison dangereuse’ tussen kunstpraktijken en het bedrijfsleven dat zich, aangejaagd door reclame en housestyling, haast als een

Stroom in Den Haag. Zie bijvoorbeeld: Lily van Ginneken (red.), *5 Jaar kunst in de openbare ruimte*. Stroom, Den Haag 1995.

⁴⁷ Zie bijvoorbeeld: Siebe Thissen, Martine Herman, Fianne Konings, Margareth Walle (red.), *Actieplan Cultuurbereik: De start. Verkenningen in de deelgemeentes Feijenoord, Delfshaven en Noord*. CBK, Rotterdam 2001.

⁴⁸ Zie bijvoorbeeld: Erik Lindenburg, *Kunst & Kids. Creatieve uitingen van kinderen in het Oude Noorden*. CBK Rotterdam 1995; Kees de Gruiter, *Kunst in de wijken – Kunst van de wijken*. CBK Rotterdam 1997; Anne-Marie Plasschaert, *Venceremos! Van massamedium tot geschilderd protest*. CBK, Rotterdam 1999;); Marjan Brandsma, Anne-Marie Plasschaert, Marijke Bajema (red.), *A Dog In The Backyard*. Achterkanten van de Culturele As. CBK, Rotterdam 2001; Martine Herman & Siebe Thissen (red.), *Openbare kunst en het Stadsvernieuwingsfonds 1997-2002*. CBK, Rotterdam 2002; Sandra Smets, Martine Herman & Siebe Thissen (red.), website www.openbarekunst.nl CBK, Rotterdam 2002; Kamiel Verschuren & Jason Coburn (red.), *Something About Charlois*. Rotterdam 2002.

Gesamtkunstwerk gaat opvatten, maakt van kunstenaars kleinschalige kunst- en culturele ondernemers.

Maar is autonomie wel verdwenen? Of is het nog steeds een geschaald begrip. Het is weliswaar als onschokbaar fundament van de aristieke productie verdwenen – maar de vraag blijft of het er ooit was – maar als praktijk werkt het nog wel degelijk door. Wellicht is het beter deze inzet ‘initiërende autonomie’ te noemen: het gaat dan om de activiteit van kunstenaars die concepten, ideeën en artistieke en technologische media voor interactieprocessen aanbieden en communiceren van waardoor het ontwerpproces een door de kunstenaar gewenste richting inslaat, maar de uitkomst het resultaat is van de dynamiek van alle betrokken partijen. Wat geproduceerd wordt is tussenruimte. Deze initiërende autonomie willen we met Kodwo Eshun en Louis van Gaal ‘imagineering’ noemen⁴⁹.

b. wat is publieke kunst?

Hoewel ‘het volk’ als bindende term inmiddels is afgeschaft, wordt in kunstkringen nog regelmatig over ‘het publiek’ gesproken. Alsof er zo’n homogene categorie zou bestaan. Alleen bij een nieuwe generatie marktgerichte ‘cultuurmakelaars’ en vernieuwingsgezinde, vooral Angelsaksische ‘public art’-theoretici lijkt het spreken over ‘publieken’ gemeengoed geworden.⁵⁰ De makelaar denkt daarbij allereerst aan ‘doelgroepen’ of ‘marktsegmenten’, de theoreticus wil, in navolging van Hajer en Reijndorp, beklemtonen dat het publieke domein bestaat uit verschillende maatschappelijke en culturele groepen of ‘publieken’ die met elkaar interacteren. Deze verschuiving van ‘publiek’ naar ‘publieken’ ligt, gegeven de analyse van de pluri- of interculturele samenleving, ten grondslag aan deze bundel en verklaart tevens de ondertitel van het laatste debat ‘Global Reflections’: ‘The (Re)Publication Of Art’.

De term ‘publieke kunst’ beschikt, zoals we reeds zagen, in Nederland nog nauwelijks over een kunstgeschiedenis. Hoe verhoudt die kunst zich tot openbare ruimten waardoorheen zich uiteenlopende publieken bewegen? Wat gebeurt er als ‘publieke’ kunstenaars, evenals architecten en stedenbouwkundigen, “de tussenruimte tot ontwerpogave” nemen, zoals Hajer & Reijndorp voorstaan? Dienen ze ‘andere werelden’ te realiseren? Of dienen ze mogelijkheden te scheppen om de uitwisseling tussen die ‘andere werelden’ te realiseren? Zijn kunstenaars in de openbare ruimte, met andere woorden, scheppers van publiek domein? Hoewel Ina Boiten in *Publieke Kunst* (2001) als eerste Nederlandse auteur een keuze maakt voor de internationaal gangbare term ‘publieke kunst’, lijkt ze vooral een specifiek segment van de hedendaagse openbare kunst te duiden:

“Deze term dient niet te worden opgevat als een directe vertaling van het Angelsaksische Public Art. Met ‘publieke’ wordt eenzelfde referentiekader aangesneden als in de term ‘publieke vrouw’: prikkelend, uitnodigend om te gebruiken, voor iedereen (die wil betalen) toegankelijk, bereikbaar, actieve deelname vereist, aansluitend bij sluimerende, verborgen behoeften, waarneembaar voor degene die het wil zien, een tijdelijke beleving biedend, buiten het kader van visuele en andere prikkels vallend, een bijzondere positie in de samenleving. In de term ‘kunst in de openbare ruimte’ klinkt nog teveel een ondertoon van bevoogding door de overheid door. Het primaat zou bij het

⁴⁹ Kodwo Eshun, *More Brilliant Than The Sun. Adventures In Sonic Fiction*, Londen 1998. Van Gaal noemt zijn trainingsmethodiek ook imagineering.

⁵⁰ Zie: Reyer van der Vlugt, *Het publiek bestaat niet. Marketing van kunst en cultuur*. Deventer 2001; Michael Warner, *Publics and Counterpublics*. San Francisco 2001.

publiek gelegd moeten worden. De openbare ruimte is de ruimte van het publiek”.⁵¹

Bij deze even inspirerende als sympathieke definitie dienen toch enkele kanttekeningen te worden geplaatst. Op de eerste plaats doet de abstracte scheiding tussen ‘overheid’ en ‘publiek’ onvolledig en gedateerd aan in onze hedendaagse netwerksamenleving. Zolang subsidies en overheidsmaatregelen, maar ook belastingbetalers maatgevend blijven voor het domein van de (publieke) kunst, blijven overheid en publiek keerzijdes van dezelfde medaille. Bovendien is de kwalificatie Het publiek even bevoogdend als De overheid. In het publieke domein doorkruisen overheden (van bewonersorganisaties tot woningbouwverenigingen) en publieken elkaar voortdurend en geven beide vorm aan de uitwisseling van ideeën, levensstijlen en culturen. Boitens opvatting van publieke kunst zou daarom best kunnen worden aangevuld met elementen uit de Angelsaksische traditie van ‘public art’, omdat deze praktijk haar bestaansrecht juist ontleend aan het doordenken van deze complexiteit.⁵² Zo getuigt het in Dublin uitgegeven tijdschrift *Artworking in Partnership* bijvoorbeeld van deze wisselwerking tussen overheden en publieken.⁵³

In haar essay ‘What Is Public Art’ (2002) beschrijft Hilde Hein de uitzonderlijke positie die ‘public art’ in de hedendaagse kunst en kunsttheorie inneemt. Hedendaagse kunst wordt nog altijd gerecipieerd in een esthetische matrix, waarin de individuele en autonome expressie van de kunstenaar voorop staat. Publieke kunst is echter een ander verhaal. Anders dan Boiten onkritisch vooronderstelt, is de term ‘publiek’ vandaag zo problematisch geworden, dat publieke kunst louter en alleen kan worden gedefinieerd in relatie tot openbare ruimte, eigendom, algemeen belang en publiek domein. Publieke kunst gaat over relaties – zij is een tussenruimte. De wens te spreken over publieke kunst is een politieke daad, beweert Hein. Dat de overheid is betrokken bij openbare kunstwerken, dat beelden in de openbare ruimte worden geplaatst, dat subsidies worden aangewend, zegt niets specifiek over publieke kunst. Ook de locatie (buiten of binnen) en de toegankelijkheid van een werk (al dan niet gratis) zijn geen parameters van publieke kunst. Publieke kunst claimt een maatschappelijke status: publieke kunst presenteert zich als een statement over en in het publieke domein. Kunstenaars die de term publieke kunst hanteren, eisen “een absoluut engagement met de wereld”.⁵⁴

Zoals een ‘goede’ openbare ruimte kan worden gedefinieerd als een openbare ruimte die publiek domein is of kan worden, zo onderscheidt publieke kunst zich door haar expliciete wens uitspraken te doen over het publieke domein en over specifieke segmenten van ‘het publiek’. In ‘Public Art Controversy’ (2002) onderschrijft ook Michael Kelly die gedachte en neemt hij stelling tegen de ‘privatisering’ van kunstwerken in de openbare ruimte. Kunstwerken die gemaakt worden voor ‘het publiek’ vooronderstellen een niet bestaande consensus: immers ‘het publiek’ bestaat niet. Het vormt een bonte verzameling representaties van maatschappelijke groepen, levensstijlen en mentaliteiten. Ook kunstwerken die een relatie aangaan met de architectuur of stedenbouw, maar specifieke maatschappelijke of culturele groepen in die openbare ruimte negeren, bevorderen volgens Kelly de privatisering van het publieke domein.

Nog altijd maken veel kunstenaars en beleidsmakers een grote vergissing, wanneer ze denken dat kunst in de openbare ruimte juist openbaar is vanwege haar ‘by-passing’ van musea en galeries. Inderdaad, vervolgt de auteur, voor kunstwerken in de openbare ruimte bestaat

⁵¹ Ina Boiten, *Publieke kunst. Nieuwe dimensies in ruimte en tijd, voor kunstenaar en publiek*. NAI/SKOR, Rotterdam/Amsterdam 2001, pp. 39-40.

⁵² Een toonaangevend tijdschrift is *Public Art Review*, uitgegeven door Public Artworks, 2324 University Avenue W., Suite 102, St. Paul, Minnesota USA.

⁵³ *Artworking (In Partnership)*, www.artworking.ie, Agu House, Hillcrest Road, Dublin 18, Ireland.

⁵⁴ Hilde Hein, ‘What is Public Art’, Alex Neill & Aaron Ridley, *Arguing About Art. Contemporary Philosophical Debates*. Londen/New York 2002, pp. 436-445.

weliswaar geen markt, maar dat wil nog niet zeggen dat ze openbaar zijn. Publieke kunst kan nooit betrekking hebben op een zuiver esthetisch gegrondveste relatie tussen de kunstenaar en het publiek, omdat dit de privatisering van de openbare ruimte bevordert en de vorming van publiek domein in de weg staat.⁵⁵ Dit debat over publieke kunst maakt in ieder geval duidelijk, dat publieke kunst juist dát gebied exploreert dat tussen het kunstwerk en de openbare ruimte ontstaat.

In deze Angelsaksische optiek is het domein van de openbare kunst nauw verbonden met een mondige, democratische samenleving, zonder dat er overigens sprake is van ‘democratische kunst’. Openbare kunst biedt geen consensusmodel, maar toont juist de interesses, tegenstellingen, conflicten en discussies – de ander en de reflectie - die het publieke domein definiëren. Deze discussie kan niet worden gereduceerd tot een louter Angelsaksische aangelegenheid, maar heeft wel degelijk een mondiale - of liever globale – betekenis, stelt beeldend kunstenaar, curator en theoreticus Olu Oguibe.⁵⁶ Vertrekkend vanuit zijn jeugd in Nigeria beschrijft hij zijn vroegste kennismaking met ‘publieke kunst’: “The art I was familiar with at this stage, existed in near consonance with the sensibilities, sensitivities, beliefs and daily narratives of the people among whom it was made or placed. (...) Its success in the public arena owed to the fact that it bore discernible nodes of resonance”. (221) Zijn artistieke en politieke ervaringen brachten hem ertoe een aantal hardnekkige misverstanden uit de weg te ruimen. Publieke kunst die werkelijk publiek wil zijn, in de zin van ‘van het publiek’, baseert zich op de volgende ontkennende principes:

- publieke kunst is geen “beschavingsoffensief”, gericht op “een algemeen publiek”;
- publieke kunst omvat geen “verordeningen” of “sancties” van de overheid;
- publieke kunst is onverenigbaar met “egotistische proclamaties” van een kunstenaar;
- publieke kunst ziet de openbare ruimte niet als een plek voor “persoonlijke meditatie”;
- publieke kunst articuleert niet de ziel of “het zelf van het publiek”.⁵⁷

De kunstenaar die wil werken in de openbare ruimte, vervolgt Oguibe, realiseert zich dat er geen homogeen publiek bestaat, maar louter ‘publieken’, met verschillende wensen en verlangens, verschillende gevoeligheden, achtergronden en collectieve verhalen. Publieke kunst, met andere woorden, bevordert de interesse in en van het publieke domein. In deze ‘glokale’ opvatting van publieke kunst is kunst bijzonder nauw gerelateerd aan hen die de openbare ruimte bevolken en die publiek domein maken. Wellicht ten overvloede, publieke kunst biedt geen consensusmodel (‘wij maken wat u wilt’), maar toont juist de interesses, verhalen, tegenstellingen, conflicten en discussies die ook het publieke domein definiëren. Het is dan ook geen toeval, aldus Michael Kelly, dat juist landen met een sterke of autoritaire overheid wel veel kunstwerken in de openbare ruimte hebben geplaatst, maar nauwelijks een bijdrage hebben geleverd aan openbare kunst. En geldt dit ook niet voor de Nederlandse situatie?

⁵⁵ Michael Kelly, ‘Public Art Controversy. The Serra and Lin Cases’ in: Neill & Ridley, *Arguing About Art*, pp. 457-469.

⁵⁶ Olu Oguibe, ‘The Artist In The Public Space. Some Questions’ in: Henk Oosterling & Siebe Thissen (red.), *Grootstedelijke Reflecties*. CFK, InterAkta 5, Rotterdam 2002, pp. 220-226.

⁵⁷ Oguibe, *o.c.*, p. 223.

15 Openbaren van interesse

Is een met esthetische en artistieke finesse ontworpen Marokkaanse fontein een autonoom kunstwerk, een socialiseringsproject of de uitdrukking van een ‘glokaal’ traject, waarin de interactie tussen verschillende culturen zich intercultureel realiseert? Behoren de producten van graffiti of hackende designers tot het domein van kunst in de openbare ruimte of kunnen we dat afdoen met een politiek geladen term als ‘vandalisme’? Wordt het huwelijk van twee homoseksuele kunstenaars openbaar kunstwerken als zo’n gebeurtenis zich als een artistieke interventie presenteert in het hart van de openbaarheid: het Rotterdamse stadhuis?

Wat de waarde van de voorgaande politieke en filosofische exercities ook mogen zijn, de analyse van het artistieke en planologische statuut van het tussen – interesse – van bovenstaande praktijken krijgt tegen deze achtergrond niet alleen meer diepgang, maar wint ook aan subtiliteit. Nieuwe systematische onderscheidingen aanbrengen in de relatie tussen kunst en openbare ruimte levert het beeld op van een rijkgeschakeerde praktijk. Daarbinnen is het ‘inter’ van toepassing zolang kunstwerken in publieke domeinen zich oriënteert op het organiseren en communiceren van een micropolitieke interesse vanuit en bij alle betrokken partijen. Als allochtone projectontwikkelaars, grafisch ontwerpers, webdesigners en landschapsarchitecten zich op even mediums specifieke als multimediale en interdisciplinaire wijze met uiteenlopende publieken en ruimten bezighouden, dient de relatie tussen kunst en openbare ruimte in onze virtueel-postmoderne tijden te worden herijkt.

Wie neemt het initiatief tot welk kunstwerken: autonoom initiërende kunstenaars, participerende publieken, deregulerende overheden of een logocentrisch sponsorend bedrijfsleven? Waar begint het ‘kunstwerken’? In het hoofd of atelier van kunstenaars, die er vervolgens een subsidie en een plekje voor aanvragen? Bij de vraag van de bewoners die hun plek of aanwezigheid politiek-esthetisch willen markeren? Achter de burelen van overheden die maatschappelijke spanningen willen reguleren? Of achter die van de ingehuurde art-director die het product van zijn opdrachtgever nog absurdistischer en surrealistischer aan de man en vrouw wil brengen?

Dat er in deze interesse tevens ‘interest’ doorklinkt, is weliswaar vanzelfsprekend maar, ondanks Simons’ gerechtvaardigde kritiek op de Nederlandse staatskunst, geen absoluut dogma. Al naar gelang de specifieke constellatie verschuiven de rollen van de betrokken ‘partijen’ en zal het aandeel van kunstenaars, bedrijven, overheden en publieken steeds opnieuw moeten worden afgewogen. Het organiseren van deze afweging verklaart deels de opkomst van de bemiddelaar, de netwerker en de makelaar in het hedendaagse kunstbedrijf.⁵⁸ Daarom verhouden kunst en openbare ruimte zich volgens ons in het domein van dat we in deze debattenreeks tentatief ‘openbaar kunstwerken’ hebben genoemd, op minstens viervoudige wijze tot elkaar: kunst in, van, als openbare ruimte en openbare ruimte als kunst. Iedere specifieke constellatie biedt een zichtlijn en toont De Openbare Ruimte - evenals dit bij de culturele identiteit het geval is - zich uitsluitend daar waar deze zichtlijnen elkaar kruisen. Het blijft een fictief gegeven dat alleen in de daadwerkelijke interacties tussen de betrokkenen tot leven komt: interesse.

⁵⁸ Zo heeft het Fonds voor Beeldende Kunst, Vormgeving en Bouwkunst in 2001 de subsidie categorie ‘Bemiddelaars’ in gevoerd om de conceptuele en kritische aspecten van kunstpraktijken meer financiële armslag te bieden. De cultuurmakelaar is eveneens een recent verschijnsel in met name Rotterdamse stadsvernieuwingswijken.