

Kunst in de openbare ruimte: overheid en publiek in de hoofdrol

Thessa van der Spruit
3767043



Scriptie ter afsluiting van de Master Kunstbeleid- en Management

Faculteit der Geesteswetenschappen
Universiteit Utrecht

Juni 2012

Aangeboden aan:
Dr. Hestia Bavelaar

Inhoudsopgave:

	<u>Pagina</u>
Inleiding	02
Hoofdstuk 1: Kunst in de openbare ruimte	05
Hoofdstuk 2: De rol van de overheid	14
Hoofdstuk 3: De waarde van kunst in de openbare ruimte	22
Hoofdstuk 4: Casestudy: <i>De Verwoeste Stad</i>	34
Hoofdstuk 5: Casestudy: <i>Santa Claus</i>	45
Conclusie	54
Bibliografie	58
Bijlage:	
1. Voorbeelden bij hoofdstuk 2	66
2. Model van Marlet en Poort	69
3. Tabel bij hoofdstuk 3	70

Inleiding:

Wanneer in 2003 door het college van Burgemeesters en Wethouders in Rotterdam het beeld *Santa Claus* van de Amerikaanse kunstenaar Paul McCarthy wordt aangekocht, gebeurt dit niet onopgemerkt. Het beeld is vanaf dat moment aanleiding voor een verhit debat. Dit debat is zelfs zo fel dat het de gemeente Rotterdam meerdere jaren kost om voor het beeld een plek in de openbare ruimte van de stad te vinden.

De discussie rondom dit beeld is niet uniek. Er zijn door de jaren heen vele debatten ontstaan rondom kunst bestemd voor de openbare ruimte. Uit onderzoek is gebleken dat de mate van controversie van een kunstwerk op straat te maken heeft met de bekendheid van het publiek met het kunstwerk zelf, maar ook met de ruimte waar het werk zich bevindt (of moet gaan bevinden). Hoe minder bekend met deze aspecten, hoe meer weerstand. Deze onbekendheid, welke tot onbegrip leidt, is de reden dat sommige beelden veel aandacht krijgen en debat oproepen, waar anderen al snel in de vergetelheid raken.¹

Dat zulke kunstwerken überhaupt tot controversie leiden, in tegenstelling tot wellicht controversiëlere kunst in musea en galleries, komt omdat kunst in de openbare ruimte een kunstvorm is waar men niet omheen kan. Letterlijk, want de kunstwerken bevinden zich in de ruimte die voor iedereen vrij toegankelijk is. De openbare ruimte geeft deze kunstvorm dan ook haar speciale positie. De kunstwerken zijn op elk moment van de dag, door iedereen en zonder toegangsprijs te bezoeken. Hierin verschilt het van beeldende kunst in musea en galleries, waar de toeschouwer een private ruimte moet betreden. Hoewel voor musea en galleries niet altijd een toegangsprijs betaald hoeft te worden, is de toeschouwer wel gebonden aan zaken als openingstijden en kan hen zelfs de toegang geweigerd worden. Kunst in de openbare ruimte beperkt de toeschouwer niet met dit soort regels. Het is er voor iedereen en permanente werken staan er bovendien, over het algemeen, voor altijd. Daarnaast bestaat kunst in de openbare ruimte uit haast net zoveel verschillende disciplines als kunst in musea. Sculptuur, lichtkunst, installaties, wandschilderingen, landschapskunst, maar bijvoorbeeld ook Internetkunst.

Belangrijk bij kunst in de openbare ruimte is de ruimte waar het zich bevindt. Deze ruimte is een politieke ruimte; ze is het domein van de overheid. Volgens filosoof en socioloog Jürgen Habermas is de openbare ruimte inherent verbonden met de burger, de gebruiker van die ruimte. De burger geeft de openbare ruimte haar openbaarheid door de ruimte te gebruiken. Hij ziet de openbare ruimte als een plek waar burgers, los van de

¹ Zebracki, M. (2012) *Public Artopia: Art in Public Space in Question*, pp. 151-152, 158-159

overheid, de interactie met elkaar kunnen aangaan. Socioloog Michel de Certeau legt in zijn theorie uit dat de burger wel de openbare ruimte betekenis geeft door er gebruik van te maken, maar dat het de overheid is die dit gebruik beïnvloedt. De overheid geeft een ruimte een functie mee, waardoor de burger op een bepaalde manier gebruik zal (moeten) maken van die ruimte. Kunst in de openbare ruimte is een toevoeging aan de openbare ruimte, waardoor het gebruik van de ruimte gestimuleerd kan worden en de ruimte betekenis kan krijgen.

In deze scriptie zal de rol van de overheid bij kunst in de openbare ruimte bij de totstandkoming van kunst op straat geanalyseerd worden. Met totstandkoming doel ik op het proces vanaf het besluit tot opdracht tot of aankoop van het kunstwerk tot het (ver)plaatsen van het werk. Zoals eerder gezegd speelt het publiek ook een belangrijke rol bij kunst in de openbare ruimte. Daarom zal er worden gekeken naar de gevolgen van de rol van de overheid voor het publiek. Bij deze gevolgen gaat het om de invloed op de waarde van de kunstwerken op straat voor het publiek. Het doel van dit onderzoek is bij te dragen aan de huidige theorievorming rond kunst in de openbare ruimte. Door de rol van de overheid bij de totstandkoming van kunst op straat bloot te leggen, kan inzicht worden vergaard in de invloed van de overheid op het publiek en de waarde die zij, wel of juist niet, hecht aan de kunstwerken. Op die manier wordt het begrip kunst in de openbare ruimte verrijkt. Voor het onderzoek wordt er gebruik gemaakt van een hoofdvraag:

Wat is de rol van de overheid bij de totstandkoming van sculpturen in de openbare ruimte en wat betekent dit voor de waarde van de sculpturen voor het publiek?

Binnen het onderzoek wordt gebruik gemaakt van bestaande literatuur. Voor de theoretische onderbouwing zal gebruik worden gemaakt van literaire bronnen in de vorm van boeken en wetenschappelijke artikelen. Zoals de hoofdvraag al duidelijk maakt zal binnen dit onderzoek de nadruk liggen op permanente sculpturen in de openbare ruimte. Binnen dit onderzoek zal tevens gebruik worden gemaakt van twee casestudies: *De Verwoeste Stad* van Ossip Zadkine uit 1951 en *Santa Claus* van Paul McCarthy uit 2001. Er is voor deze twee casestudies gekozen, omdat beiden debat hebben opgeleverd bij de totstandkoming van de werken. Door het gebruik van casestudies kan er meer diepgang worden verkregen en kan de theorie aan de praktijk worden getoetst. Voor de casestudies zal gebruik worden gemaakt van webinformatie, gemeentelijke documenten en krantenartikelen om de realisatie van de werken en het debat te reconstrueren.

Dit onderzoek bestaat uit vijf hoofdstukken. Binnen het eerste hoofdstuk wordt het theoretisch kader besproken. Hier wordt niet alleen verder ingegaan op de theorieën van Habermas en De Certeau, maar wordt ook getracht kunst in de openbare ruimte als kunstvorm te definiëren. In het tweede hoofdstuk zal de rol van de overheid centraal staan. Dit wil zeggen dat er wordt gekeken naar het beleid van de overheid, zowel nationaal als lokaal, rondom kunst in de openbare ruimte. Ook wordt er gekeken naar de besluitvorming als het gaat om het plaatsen van kunst op straat. Het hoofdstuk daarna richt zich op de rol van het publiek. Hiervoor wordt gekeken naar de waarde van kunst in de openbare ruimte. Op die manier wordt het belang van kunst in de openbare ruimte voor de burger blootgelegd. De volgende twee hoofdstukken beslaan de twee casestudies. Hierbinnen wordt gekeken naar het kunstwerk zelf, maar ook naar de besluitvorming en het daaropvolgende debat rondom het specifieke werk. Vervolgens wordt gekeken op welke manier de theorie in deze gevallen terug te vinden is.

Hoofdstuk 1: Kunst in de openbare ruimte

Kunst is van alle tijden. Er is geen periode in de menselijke geschiedenis en geen bevolkt deel van de wereld dat geen eigen vorm van kunst heeft voortgebracht. Een samenleving gebruikt kunst om uitdrukking te geven aan de eigen cultuur. Kunst heeft dan ook vele verschijningsvormen. Woord, beeld, geluid, in verschillende formaten, materialen, technieken, vormen en stijlen kunnen allemaal aspecten zijn van kunst. Deze grote verscheidenheid maakt dat de basis van alle kunst de *creatieve uitdrukking van de mens* is.² Voor veel kunstvormen geldt dat de algemene definitie met meer aspecten ingevuld kan worden. Schilderkunst, bijvoorbeeld, is gebonden aan visuele kwaliteiten, literatuur kan niet zonder woorden en zang bevat per definitie geluid. In tegenstelling tot deze voorbeelden is kunst in de openbare ruimte niet met vaststaande kenmerken te definiëren. Net als de algemene noemer ‘kunst’ kunnen voor kunst in de openbare ruimte vele vormen, materialen, technieken en stijlen gebruikt worden.

5 Kunst in de openbare ruimte bestaat al in de vroegste culturen. In vroegere tijden diende kunst in de openbare ruimte vooral ter verering van heerser of god. Bij de oude Grieken werden beelden op fora en bij tempels neergezet ter verering van hun goden. Bij de Romeinen werden beelden van de heerser in alle uithoeken van het rijk geplaatst om de heersende macht luister bij te zetten.³ Bekende vormen zijn bijvoorbeeld ruitersstandbeelden van koningen, keizers en andere hoogstaande mannen. Ook kon kunst op straat dienen als herdenking, zoals het Nationaal Monument op de Dam in Amsterdam, of ter decoratie. Pas in de twintigste eeuw wordt kunst op straat een autonome kunstvorm waarbij deze meer is dan een ‘sukkel op een sokkel’, hoewel dit niet wegneemt dat ook in de huidige tijd nog beelden ter verering of herdenking worden geplaatst.⁴ In de twintigste en eenentwintigste eeuw bestaat kunst in de openbare ruimte naast bronzen figuratieve beelden ook uit abstracte, opblaasbare of functionele sculpturen. Kunst in de openbare ruimte laat een grote variëteit aan kunstdisciplines en technieken zien zoals onder andere wandschilderingen, geluidskunst, interactieve kunstwerken, lichtkunst, landschapskunst, Internetkunst en glaswerk. De kunstwerken kunnen zowel van permanente als van tijdelijke aard zijn.

² Kunst. (2012) Encyclo.

³ Public Art. (Zonder datum). Visual Arts Cork.

⁴ Zebracki, M. (Maart 2010) Entropa Provocerende Kunstgeografie, p. 26

Voorbeelden

In Nederland zijn van deze verscheidenheid aan vormen verschillende voorbeelden te noemen. Aan de volgende voorbeelden is deze grote verscheidenheid te zien. In Groningen bevindt zich het *Openbaar Toilet* van fotograaf Erwin Olaf en architect Rem Koolhaas (zie afbeelding 1). Het toilet dat daadwerkelijk door de voorbijganger, zowel man als vrouw, gebruikt kan worden, is ontworpen door Koolhaas. In de wanden van melkglas is een fotocollage van Erwin Olaf verwerkt. Het toilet werd in 1996 gemaakt voor de stadsmanifestatie *A Star is Born*.⁵

Een werk in Rotterdam van Atelier van Lieshout doet in eerste instantie denken aan de ‘standaard’ bronzen beelden buiten (zie afbeelding 2). Het acht meter hoge werk *Cascade* is echter gemaakt van polyester. Het verbeeldt een toren van achttien olievaten, die verbonden worden door mensfiguren die omhoog klimmen en vallen. De inspiratiebron voor Van Lieshout grijpt echter wel terug naar de vroegere kunstwerken op straat: overwinningszuilen, die in steden werden neergezet ter herinnering aan een belangrijk moment in de stadsgeschiedenis.⁶ Een ander voorbeeld van een vorm van kunst in de openbare ruimte zijn de opblaassculpturen van de kunstenaar Paul McCarthy, die bekend staat om zijn confronterende sculpturen, installaties, tekeningen en performances.⁷ Een voorbeeld van zo’n sculptuur is te zien bij afbeelding 3. De tentoonstelling ‘Air Pressure’ vond plaats in de Botanische tuinen in Utrecht in 2009. De opblaasbare sculpturen toonden een deel van zijn oeuvre dat in solide vorm bestaat en varieerden in hoogte van 4 tot 24 meter.⁸

In Leeuwarden is weer een totaal ander soort werk te vinden. Bij het Medisch Centrum Leeuwarden zijn gevelvlakken gebouwd voor een lichtkunstwerk van Peter Struycken. Het licht verandert geleidelijk van kleur. Het is het grootste lichtkunstwerk in Nederland en één van de vele van de hand van Struycken.⁹ Hij maakte ook in steden als Groningen en Rotterdam lichtkunstwerken in de openbare ruimte. Een weergave van het lichtwerk is te zien bij afbeelding 4.

⁵ Openbaar toilet Reitmackersrijge. (Zonder datum). Staatingroningen.

⁶ Cascade. (Zonder datum). Sculpture International Rotterdam.

⁷ Zeger Reyers, Paul McCarthy en John Oswald. (2004) R.A.M. VPRO.

⁸ De Botanische Tuinen zijn semi-openbare ruimte.

Opblaaskunst Paul McCarthy in Utrecht. (2009) Nufoto.nl.

⁹ Z.T. (2011) Keunstwurk.



Afbeelding 1: Rem Koolhaas en Erwin Olaf, *Openbaar Toilet*, 1996, Groningen



Afbeelding 2: Atelier van Lieshout, *Cascade*, 2010, Rotterdam



Afbeelding 3: Paul McCarthy, 'Inflatables', 2009, Utrecht

8



Afbeelding 4: Peter Struycken, *Zonder Titel*, 2005, Leeuwarden

Kunst in de openbare ruimte kent vele verschijningsvormen. Deze verscheidenheid van kunst in de openbare ruimte is één van de aspecten die de kunstvorm uniek maakt. Uit de handleiding *Beelden Buiten* van de Vereniging Nederlandse Gemeenten komt naar voren dat kunst op straat ook anders is, omdat het te maken heeft met een breed publiek, in tegenstelling tot kunst in musea.¹⁰ De kunst bevindt zich op vrij toegankelijke locaties. Martin Zebracki benadrukt dan ook dat de omgeving van het werk onderdeel is van de inhoud van het werk.¹¹ Deze inhoud wordt vervolgens door het publiek bekeken. ‘Publieke kunst schrijft op het landschap van de stad, terwijl het gelezen en herschreven wordt door het publiek in specifiek gesitueerde en gearticuleerde ruimtes en tijden.’¹² Kunst op straat heeft een grote zichtbaarheid en een mate van onontsnapbaarheid voor het publiek.¹³ Het is een soort kunst die altijd in relatie staat tot de omgeving, de ruimte en door deze ‘openbaarheid’ ook in relatie tot de gebruiker van die ruimte.

Kunst in de openbare ruimte is dus meer dan een vorm van kunst die buiten wordt geplaatst. Het publiek speelt een belangrijke rol. Dit heeft te maken met de essentie van kunst buiten, namelijk de ruimte waar het zich bevindt. Dit is waar het publiek in directe aanraking komt met de kunst. Zoals uit het voorgaande blijkt is er geen eenduidige definitie te geven van de kunst die in de openbare ruimte te vinden is, zoals men wellicht een stroming uit de beeldende kunstgeschiedenis kan definiëren. Een ander aspect dat wel aan te wijzen is als een typering van kunst in de openbare ruimte is de openbare ruimte zelf.

De openbare ruimte

Zoals de term al aangeeft, worden onder de openbare ruimte locaties verstaan die voor iedereen te allen tijde vrij toegankelijk zijn. Dit wil zeggen dat de ruimte voor iedereen ongeacht opleiding, inkomen, ras, sekse of leeftijd, te betreden is, zonder hiervoor entree te hoeven betalen.¹⁴ Hierbij gaat het om straten, parken, pleinen, bruggen, maar ook gebouwen zoals stadhuisen, scholen, ziekenhuizen en bibliotheken zijn, hoewel niet dag en nacht, vrij te betreden door een ieder. In het hedendaagse tijdperk kan hier mogelijk zelfs Internet aan worden toegevoegd, een ruimte die voor iedereen vrij toegankelijk is.¹⁵

¹⁰ Van Burkom, F., Crèvecoeur, R., Van 't Hof, C., Jongmans, L., Keune, P., Lannoye, R., Morelissen, R., Van de Vendel, C. en Visser, A. (2003) *Handreiking Beelden Buiten: Beheer & Behoud*, p. 14

¹¹ Zebracki, M. (December 2011) *Beyond Public Artopia: Public Art as Perceived by its Publics*.

¹² *Ibidem*, p. 2

¹³ Sharpe, J., Pollock, V.L. en Paddison, R. (Mei 2005) *Just Art for a Just City: Public Art and Social Inclusion in Urban Regeneration*, p. 1001

¹⁴ *Great Art for a Great City: Why Public Art is Important for Philadelphia*. (2007) Philadelphia Public Art Forum Advocacy Committee.

¹⁵ Van Hamersveld, I. (red) (Maart 2002) *Boekmancahier 51: De Creatieve Stad*, pp. 121-122

Jürgen Habermas

Naast de woordelijke betekenis van de openbare ruimte bestaan er verschillende theorieën over de betekenis van openbare ruimte binnen de maatschappij. De openbare ruimte is inherent verbonden met de burger, de gebruiker van die ruimte. Eén van de belangrijke denkers over de openbare ruimte is de Duitse filosoof en socioloog Jürgen Habermas (geboren 1929).¹⁶ De ‘openbaarheid’ van de openbare ruimte ligt volgens Habermas niet in het idee van de ruimte die publiekelijk toegankelijk is, maar in het gebruik van de ruimte door het publiek.¹⁷ De ruimte is openbaar door de activiteiten die er plaatsvinden. In de openbare ruimte vindt het dagelijks leven plaats. Daar ontmoeten burgers elkaar, vrijwillig of niet. Dit wil zeggen dat men niet kan bepalen wie deelneemt aan de ruimte, omdat het een vrij toegankelijke ruimte is, en altijd reageert op de aanwezigheid van de ander. Deze ontmoetingen vinden plaats door het gezamenlijk gebruik van de ruimte. Denk bijvoorbeeld aan wandelen door het park, wachten voor het stoplicht, het vuil buiten zetten of iemand ontmoeten die je kent. Door het delen van de ruimte gaat men een relatie aan met de ander. Het gebruik van de ruimte hoeft niet hetzelfde te zijn, zo kan de één een wandeling door de winkelstraat maken, terwijl de ander bezig is met het halen van een boodschap.

10

De openbaarheid van de ruimte ligt dus niet in het benoemen van de ruimte als openbaar, maar in het gedeelde gebruik ervan door de burger. Habermas ziet de openbare ruimte dan ook als een plek voor redenering, voor dialoog en ontmoeting, en niet als een serie ruimtes naast elkaar zonder betekenis. Dit wil zeggen dat de burger een wisselwerking kan hebben met de ander, in de ontmoeting met de ander. Dit gebruik maken van de ruimte met ieder een eigen doel of juist met hetzelfde doel, geeft de ruimte betekenis. De burger moet in staat zijn een dialoog aan te gaan met de ander zonder invloed van door de overheid opgelegde ideeën. De burger is vrij gebruik te maken van de openbare ruimte zoals hij of zij wil. Wanneer dit niet gebeurt en de ruimte slechts openbaar *genoemd* wordt, bijvoorbeeld een ongebruikte steeg, plein of braakliggend terrein, is het slechts een ruimte, waar geen dialoog plaatsvindt en dus geen ruimte is voor democratie.

Michel de Certeau

Uit de theorie van Habermas komt naar voren dat een ruimte betekenis krijgt door het gebruik ervan door de burger. Er zijn dus verschillende openbare ruimtes: die met betekenis door gebruik en die zonder, door ‘niet-gebruik’. Dit idee is terug te vinden in de theorie van Michel

¹⁶ Jürgen Habermas. (2012) The Guardian.

¹⁷ Wilsher, M. (September 2009) Beyond Public Art, pp. 12-13

de Certeau (1925-1986), voormalig directeur van de *École des Hautes Études en Sciences Sociales* in Parijs, gericht op onderzoek naar sociale wetenschappen, die in zijn boek *The Practice of Everyday Life* zich richtte op de activiteiten van het dagelijkse leven.¹⁸ Volgens De Certeau is de vrije openbare ruimte open en onbestemd. Net als Habermas stelt hij dat de openbare ruimte wordt bepaald door het gebruik van de ruimte. Een ruimte kan door verschillende groepen burgers worden gebruikt, bijvoorbeeld automobilisten, ouderen, kinderen, daklozen, et cetera. Deze groepen worden samengesteld aan de hand van de doelen die zij hebben. Een automobilist zal met een ander doel gebruik maken van de openbare ruimte dan een gezin dat een stadswandeling maakt.

Het gebruik dat deze groepen van de ruimte maken, geeft hier, volgens De Certeau, echter geen definitief karakter aan. Een ruimte krijgt dit pas als de openheid en onbestemdheid worden vervangen door een definitieve functie; de 'ruimte' wordt getransformeerd tot 'plek'.¹⁹ Concreter wil dit zeggen dat een ruimte, bijvoorbeeld een braakliggend terrein, tot een plek wordt getransformeerd door het toevoegen van een specifieke functie, bijvoorbeeld door het plaatsen van een skatebaan.

Deze transformatie door het toevoegen van functie is echter in handen van de heersende macht en niet van de burger, vindt De Certeau. De transformatie naar plek betekent dat het gebied is vastgelegd aan regels. De macht maakt zich kenbaar door een ruimte een bestemming toe te bedelen. Het gebruik van de skatebaan in het park is vanaf dan gebonden aan regels. De burger kan er niet meer voor kiezen de plek te gebruiken naar eigen inzicht; de skatebaan is bedoeld voor skatende jongeren. Dit uitsluitende effect: sommige groepen gebruikers worden buitengesloten van het gebruik van de plek, waar anderen juist een plek krijgen toebedeeld, is één van de effecten van de uitoefening van macht op een plek. De toevoeging van een kunstwerk kan dit effect versterken, omdat het begrijpen van kunst gebonden is aan een niveau van kennis. Het kunstwerk bezegelt de functie die de ruimte heeft gekregen. Dit is helemaal het geval wanneer een kunstwerk specifiek voor de locatie is gemaakt. De gebruikers van de locatie, vaak ook betrokken bij de totstandkoming van het werk, bezitten de kennis om het werk te begrijpen. Het kunstwerk benadrukt de uitsluiting van andere gebruikersgroepen, waarvoor het kunstwerk in eerste instantie niet gemaakt is.

Een ander effect van de machtsuitoefening op een plek is volgens De Certeau dat de plek aan verandering wordt onttrokken. De plek kan volgens hem niet langer een andere gedaante aannemen; de openbare ruimte is niet langer onbestemd, maar gebonden aan regels

¹⁸De Certeau, M. (1984) *The Practice of Everyday Life*.

¹⁹ Boomgaard, J. (2011) *Wild Park: Het onverwachte als opdracht*, pp. 23-29

en macht.²⁰ Dit onttrekken aan verandering is een politiek ideaal, waarbij de burger een ideale burger is die van bovenaf te controleren is. In werkelijkheid is dit niet altijd het geval, omdat gebruikers wel degelijk tegen de bedoelde regulering in kunnen gaan. De openbare ruimte is volgens De Certeau dan ook geen plek van democratie, zoals Habermas beweert, maar een ruimte van mogelijke dissensus in plaats van consensus.

Deze termen, dissensus vs. consensus, van Chantal Mouffe, een Belgische politicologe, duiden de openbare ruimte als een gebied van onoplosbare tegenstellingen.²¹ Verschillende groepen gebruikers, van skatende jongeren tot wandelende ouderen, zijn met elkaar in strijd om de hegemonie; het uitsluitende gebruik van de ruimte. Deze strijd doet zich het sterkst voor in een tot plek getransformeerde ruimte, omdat daar het gebied van zijn onbestemdheid is ontdaan. De rol van kunst is voor de transformatie van ruimte naar plek significant, omdat ‘kunstwerken dan dienen als bezegeling van een voltooide omzetting van ruimte in plek. Bovendien zijn ze in het transformatieproces een aankondiging van een verandering.’²² Kunstwerken in de openbare ruimte dienen bij het omzetten van ruimte naar plek als een voorbode of als een conclusie van de verandering van de ruimte.

De openbare ruimte is dus een zaak van het publiek en de overheid. Zowel Habermas als De Certeau zijn van mening dat de openbare ruimte wordt gedefinieerd door het publiek en niet door de ruimtelijke aspecten. Het publiek geeft de ruimte betekenis door er gebruik van te maken. Dit gebruik is echter wel afhankelijk van de functie van de ruimte, die volgens De Certeau door de overheid wordt opgelegd. De openbare ruimte is een plek waar burger en overheid allebei betekenis geven aan de ruimte; de twee ‘partijen’ ontmoeten elkaar hier. Kunst in de openbare ruimte kan een belangrijke rol spelen in het transformatieproces van een ruimte, het geeft de ruimte betekenis mee. Waar kunst op straat vanuit de theorie van De Certeau een politiek middel is om een ruimte tot plek te doen stollen en hiermee het gebruik ervan te sturen, is kunst op straat vanuit de theorie van Habermas een reden tot gebruik van de ruimte die door de burger wordt geïnitieerd. Door de zichtbaarheid van de kunst, die in vele verschijningsvormen bestaat, staat het publiek in direct contact met de kunst. Bovendien is de ruimte die door het publiek wordt gebruikt onderdeel van de inhoud van het kunstwerk. De ruimte vormt dan ook een belangrijk onderdeel van kunst op straat. Deze ruimte is voor

²⁰ Boomgaard, J. (2011) *Wild Park: Het onverwachte als opdracht*, pp. 23-29

²¹ Carpentier, N. en Cammaerts, B. (2006) *Hegemony, Democracy, Agonism and Journalism: an Interview with Chantal Mouffe.*;

Boomgaard, J. (2011) *Wild Park: Het onverwachte als opdracht*, pp. 77-78

²² Boomgaard, J. (2011) *Wild Park: Het onverwachte als opdracht*, p. 23

iedereen toegankelijk en kunst op straat appelleert dan ook aan een breed publiek. In kunst in de openbare ruimte komen zowel overheid als publiek (burger) aan bod. De rol van de overheid ligt vooral in het beleid van en het opdrachtgeven tot die kunst. Hier zal dieper worden ingegaan in hoofdstuk 2. In hoofdstuk 3 wordt de rol van het publiek in de waardering van kunst in de openbare ruimte behandeld.

Hoofdstuk 2: De rol van de overheid

Dit hoofdstuk richt zich op de rol van de overheid binnen kunst in de openbare ruimte, namelijk op het beleid en de besluitvorming. Allereerst zal het beleid rondom kunst in de openbare ruimte behandeld worden, om zo inzicht te geven in de rol van de overheid in het aanzetten tot het vervaardigen van kunst op straat. Vervolgens zal worden ingegaan op de rol van de overheid als opdrachtgever, om te laten zien op welke wijze een kunstwerk in de openbare ruimte daadwerkelijk tot stand kan komen.

Percentageregeling

Zoals in het eerste hoofdstuk te lezen was, krijgt kunst op straat pas in de twintigste eeuw een autonome vorm. Voor het beleid van de Rijksoverheid geldt ook dat er pas in de twintigste eeuw beleidsinstrumenten worden ontwikkeld voor het opdrachtgeven tot autonome kunst in de openbare ruimte. Net na de Tweede Wereldoorlog, in 1951, stelde het kabinet de percentageregeling in.²³ De percentageregeling houdt in dat zo'n 0,5% tot 2% van de bouwkosten werd gebruikt voor kunst aan of in rijksgebouwen en semi-rijksgebouwen als politiebureaus, kerken, scholen et cetera.²⁴ In het kabinet Drees II (1951-1952) dat op dat moment regeerde, werd op initiatief van het ministerie van Onderwijs, Kunsten en Wetenschap, onder leiding van minister F. J. Th. Rutten van de Katholieke Volkspartij, de regeling onderdeel van het toenmalige rijksbeleid voor cultuur.²⁵ De percentageregeling werd gedurende de jaren nog een aantal keren aangepast. De grootste aanpassing vond in 1977 plaats: de percentageregeling gold niet langer alleen voor aankleding van rijksgebouwen en scholen, maar voor alle projecten van de Rijksgebouwendienst. Bovendien werd de hoogte van de percentages vanaf dan gerelateerd aan de totale bouwsom (in plaats van een vast percentage) en werd er een commissie opgesteld, bestaande uit de Rijksbouwmeester en actieve beeldende kunstenaars, die moest toezien op de toepassing van de regeling. Ook werden vanaf dan de projecten gedocumenteerd en regelmatig openbaar gemaakt.²⁶

14

²³ Vaststelling begroting Ministerie van Volkshuisvesting, Ruimtelijke Ordening en Milieubeheer en Waddenfonds (2009) Rijksoverheid.

²⁴ Van Hamersveld, I. (red) (maart 2002) *Boekmancahier 51: De Creatieve Stad*, p. 123

²⁵ Kabinet Drees II. (Zonder datum) Europa Nu.;

Percentageregeling Beeldende Kunst. (2007) Rijksgebouwendienst, p. 3

²⁶ *Percentageregeling Beeldende Kunst*. (2007) Rijksgebouwendienst, p. 3

Voorbeelden

In de beginjaren van de regeling resulteerde deze regeling vooral in decoratieve kunst als wandschilderingen en monumentale, figuratieve kunstwerken. Een voorbeeld hiervan is *Landbouw en Veeteelt* op de Herebrug in Groningen uit 1953 (zie afbeelding 5). Het beeld, dat in Groningen liefkozend Blote Bet wordt genoemd, werd, op basis van de percentageregeling, uit de pot ‘versiering’ betaald die beschikbaar werd gesteld door de gemeente Groningen bij de bouw van een nieuwe Herebrug.²⁷

Gedurende de jaren zou de kunst uit de percentageregeling zich net zo ontwikkelen als de kunst die niet voor de openbare ruimte werd ontwikkeld. Een voorbeeld van latere tijd is dan ook *Maasbeeld* uit 1982. Het kubistische beeld van Auke de Vries werd in opdracht van de Rotterdamse gemeentewerken gemaakt voor de Willemsbrug. Het 182 meter grote beeld van staal en polyester kreeg in de stad al snel de bijnaam De Waslijn (zie afbeelding 6).²⁸ Het werk past in de algemene ontwikkeling van de beeldhouwkunst. Zo vertoont het bijvoorbeeld gelijkenis met werken van de kunstenaar Alexander Calder (zie bijlage 1), die al in de jaren vijftig en zestig in zijn sculpturen gebruik maakt van geometrische vormen in hangconstructies.²⁹

Ook het werk, dat de *Olifanten van Almere* wordt genoemd, is met behulp van de percentageregeling tot stand gekomen. De olifanten van de hand van Tom Claassen staan op het knooppunt Almere (A6/A27).³⁰ Het zijn vijf olifanten van elf meter bij zeven meter gemaakt in opdracht van Rijkswaterstaat (zie afbeelding 7). Het werk werd in 1999 door toenmalig minister van Verkeer en Waterstaat Tineke Netelenbos onthuld.³¹ Het werk refereert in zijn vormgeving onder andere aan het hooggestileerde werk van Constantin Brancusi (zie bijlage 1) uit het begin van de twintigste eeuw. Dit werk van Claassen is van moderne materialen, zoals stalen balken, staaldraad, piepschuim en spuitbeton.³² De stilering van dierlijke figuren vertoont ook gelijkenis met het werk van Jeff Koons (zie bijlage 1). Hij maakte midden jaren tachtig bijvoorbeeld *Rabbit*, een stilering van een konijn, uit staal.³³ Eind van de twintigste eeuw maakte hij *Balloon Dog* uit staal, in vijf kleuren.³⁴

²⁷ Landbouw en Veeteelt. (Zonder datum) Staatingroningen.

²⁸ Maasbeeld. (Zonder datum) Sculpture International Rotterdam.

²⁹ Alexander Calder. (2012) Gemeentemuseum Den Haag.

³⁰ Almere Hout – Olifanten. (2010) Van der Krogt. Mens en dier in steen en brons.

³¹ Ibidem.

³² Olifanten. (2004) Cultuurwijs.

³³ Rabbit. (Zonder datum) Balooonhq.

³⁴ Balloon Dog (Blue). (Zonder datum) Jeffkoons.com.



Afbeelding 5: Vladimir de Vries, *Landbouw en Veeteelt*, 1953, Groningen



Afbeelding 6: Auke de Vries, *Maasbeeld*, 1982, Rotterdam



Afbeelding 7: Tom Claassen, *Zonder Titel*, 1999/2000, Almere

Ontwikkeling van beleidsidealen

Na de Tweede Wereldoorlog kwamen overheid en maatschappij steeds dichterbij elkaar te staan en begon een stroom aan vernieuwing. Het land werd opnieuw opgebouwd en de verzorgingsstaat vond zijn ingang.³⁵ De percentageregeling werd in de jaren vijftig ingesteld. In 1950 schreef minister Theo Rutten ook de eerste ‘kunstnota’.³⁶ De taken die de overheid zichzelf stelde in deze nota betroffen

‘bewaren, verzorgen en naar vermogen vermeerderen van het Nederlands kunstbezit, sociale en geografische cultuurspreiding, hulp bieden ter verheffing van de kunst en tot steun van de kunstenaars, presentatie van de Nederlandse kunst in het buitenland en steun bij het tot stand brengen van grote cultuurwerken.’³⁷

De overheid wilde er in die periode dus vooral op toezien dat de kunst verbeterde in kwaliteit en dichterbij de bevolking kwam te staan. De percentageregeling paste binnen deze ideologie. Door middel van kunst in de openbare ruimte kon de bevolking in contact worden gebracht met ‘goede’ voorbeelden van kunst.³⁸ Van 1945 tot 1965 was het kunstbeleid dan ook gericht op het overbrengen van de waarde van kunst op de bevolking.

³⁵ Van Winkel, C. (1999) *Moderne Leegte: Over Kunst en Openbaarheid*, p. 25

³⁶ Pots, R. (2000) *Cultuur, koningen en democraten: Overheid & Cultuur in Nederland*, p. 256

³⁷ *Ibidem*.

³⁸ Vaststelling begroting Ministerie van Volkshuisvesting, Ruimtelijke Ordening en Milieubeheer en Waddenfonds (2009) Rijksoverheid.

Vanaf de jaren zestig kwam het welzijnsdenken in zwang. Kunst werd in die periode beschouwd als een middel voor het bevorderen van de voorspoed van de bevolking.³⁹ Het zuilendenken verminderde in kracht en het sociale denken kwam meer op de voorgrond te staan.⁴⁰ In de jaren zestig en zeventig werden er steeds meer opdrachten gegeven voor kunst in de openbare ruimte. De openbare ruimte werd door de overheid ervaren als leeg als er geen actief en intensief gebruik van werd gemaakt.⁴¹ Het vullen van de ruimte richtte zich op de bevordering van het gebruik van de ruimte. Het gebruik zal vervolgens sociale interactie in de hand werken, was het idee. Als gevolg van deze gedachtegang kwam in de jaren zeventig dan ook de omgevingskunst op. Veel van deze kunstwerken werden met behulp van de percentageregeling gemaakt.⁴² De kunstenaar voegde werk toe aan de ruimte van de stad die door architecten en stedenbouwers leeg en onleefbaar was gemaakt. De kunstenaar kreeg de rol van milieuvormer: het toevoegen van kwalitatieve aspecten aan de leefomgeving moest als effect hebben dat de mens zich er beter voelde.⁴³

In de jaren tachtig werd het welzijnsdenken vervangen door een nieuwe ideologie. Het kunstbeleid stond in het teken van de nieuwe zakelijkheid. Volksverheffing, welzijn en culturele ontplooiing werden op de achtergrond geplaatst.⁴⁴ In plaats daarvan lag het accent op de economische functie van kunst. In die periode werd kunst meer en meer overgelaten aan de markt. De financiële verantwoording werd belangrijker en net als in de huidige periode gingen veel subsidies op de schop. De percentageregeling hield echter gedurende deze gehele periode stand. Reden hiervoor is dat kunst nog altijd gezien werd als een belangrijk onderdeel van de samenleving. Subsidies voor kunst (kunstenaars, kunstinstellingen) werden dan wel gekort, maar via de percentageregeling bleef de overheid kunst steunen. Deze kunst staat echter wel in direct verband met de overheid: de kunst was bestemd voor de openbare ruimte.

Kunst in de openbare ruimte moest steeds meer de concurrentiestrijd aangaan met verkeer en reclame-uitingen. De grotere invloed van de markt zorgde er ook voor dat openbare ruimte door privatisering werd weggenomen, zoals gebeurt bij het opkopen van ruimte door particulieren. Hierbij kan gedacht worden aan ruimtes als natuurgebied die nu door bedrijventerreinen zijn overgenomen. De vollere en meer diverse samenleving zorgde bovendien voor verdergaande individualisering. Kunst op straat werd daarom in de jaren negentig, en ook nu nog, veel ingezet voor het verbijzonderen van een ruimte. Het geeft de

³⁹ Pots, R. (2000) *Cultuur, koningen en democraten: Overheid & Cultuur in Nederland*, p. 291

⁴⁰ Van Winkel, C. (1999) *Moderne Leegte: Over Kunst en Openbaarheid*, p. 25

⁴¹ Ibidem, p. 39

⁴² Ibidem, p. 119

⁴³ Ibidem, p. 116

⁴⁴ Pots, R. (2000) *Cultuur, koningen en democraten: Overheid & Cultuur in Nederland*, p. 323

ruimte een extra kwaliteit door het toevoegen van een uniek object. Het doel was een identiteit te creëren om de bevolking te betrekken bij de ruimte en identificatie met de ruimte van hun kant te bevorderen.⁴⁵ Om de bevolking bij het kunstwerk, en dus de ruimte, te betrekken, verschoof de focus van het eindproduct naar het proces van totstandkoming.⁴⁶ Bij dit proces wordt de burger het liefst direct betrokken. In de afgelopen twee decennia lag de nadruk van het beleid van de overheid op Rijks-, maar ook gemeentelijk niveau, dan ook steeds meer op kunst in de wijk aan de ene kant en op grote ‘vlaggenschip’ kunstwerken, die de stad als geheel een identiteit geven, aan de andere kant.⁴⁷

De overheid als opdrachtgever

Het algemene beleid voor kunst in de openbare ruimte, waar de percentageregeling een onderdeel van is, wordt uitgevoerd door verschillende instellingen in Nederland. In Nederland zijn er veel instellingen die zich bezighouden met kunst op straat. Veel van deze instellingen voor kunst op straat werken op lokaal niveau. Het beleid van kunst op straat is dan ook vaak ondergebracht bij een Centrum Beeldende Kunst van een specifieke stad. Omdat het niet mogelijk is al deze organisaties hier te bespreken, aangezien ze allen hun eigen beleid voeren en op een eigen manier kunst op straat tot stand brengen, zullen drie organisaties als voorbeeld worden genomen: Stichting Kunst en Openbare Ruimte (SKOR), als voorbeeld van een nationale instelling. Sculpture International Rotterdam (SIR) en Centrum Beeldende Kunst (CBK) Groningen als voorbeelden voor lokale instellingen.

19

SKOR

De Stichting Kunst en Openbare Ruimte is een landelijke organisatie, die zich bezighoudt met het realiseren van kunstwerken op straat en het adviseren van andere organisaties daarin. De organisatie wordt gesubsidieerd door het ministerie van Onderwijs, Cultuur en Wetenschap. De taken van de organisatie werden tot 1999 door het Praktijkbureau Kunstopdrachten uitgevoerd. Deze werd in dat jaar echter onafhankelijk van de Mondriaan Stichting en omgevormd tot SKOR. In haar beleid gaat SKOR de relatie aan met tweede partijen. Hierbij kan het gaan om ‘culturele instellingen op nationaal en internationaal gebied, maar ook publieke instellingen als gemeentelijke, provinciale en rijksoverheid en private organisaties als onderwijs- en gezondheidsinstellingen, projectontwikkelaars of architectenbureaus.’⁴⁸

⁴⁵ Van Winkel, C. (1999) *Moderne Leegte: Over Kunst en Openbaarheid*, p. 162

⁴⁶ Ibidem, p. 65

⁴⁷ Hall, T. (2003) *Opening up Public Art's Spaces: Art, Regeneration and Audience*, p. 49

⁴⁸ Over SKOR. (Zonder datum) SKOR.

De projecten die SKOR uitvoert, komen op initiatief van de tweede partij. Dit kunnen projecten van tijdelijke of permanente aard zijn. Het project hoeft niet zozeer een kunstwerk als object als eindproduct te hebben, het kan bijvoorbeeld ook een manifestatie of tentoonstelling zijn. Wanneer een opdracht binnenkomt, worden bepaalde aspecten nader bekeken: locatie, motivatie van de initiator en of het project een nieuwe benadering van kunst in de openbare ruimte vormt. SKOR is bij de projecten een bemiddelaar tussen de initiator en de kunstenaar(s). Hierbij vervult het taken als contracten opstellen, advies en beoordeling over het schetsontwerp en het definitieve ontwerp en treedt het op als begeleider bij de realisatie van het project. Naast adviseur en begeleider kan de organisatie ook als subsidiegever optreden. De financiële ondersteuning is wel altijd verbonden aan een betrokkenheid op inhoudelijk niveau.⁴⁹

SIR

In tegenstelling tot SKOR is Sculpture International Rotterdam op gemeentelijk niveau actief; de organisatie houdt zich bezig met kunst in de openbare ruimte van Rotterdam. SIR, wat tot 2009 de naam Internationale Beelden Collectie droeg, voert samen met het Centrum Beeldende Kunst Rotterdam het volledige beleid van kunst in de openbare ruimte van de stad Rotterdam uit. Het CBK Rotterdam, met haar afdeling Beeldende Kunst Openbare Ruimte, werkt op een lokaler niveau. Het richt zich op Rotterdamse Kunstenaars en heeft wijkbewoners als haar publiek. Ze werkt dan ook vooral op vraag van deelgemeentes, instanties en burgers. SIR heeft niet alleen een ander publiek, maar ook een andere geldstroom en opdrachtgever.⁵⁰

SIR geeft opdracht aan kunstenaars met internationale naam. De kunstwerken worden gemaakt voor de belangrijkste lijnen en entrees van de stad. Dit wil zeggen dat Rotterdam een ‘Culturele As’ door de stad heeft aangebracht, waarop de kunstwerken een belangrijke markering vervullen. De Culturele As loopt vanaf het Centraal Station, met een werk van Henry Moore, via de Westersingel, met een beeldenterras met onder andere een werk van Auguste Rodin naar de Zeedijk, waar zich een werk van Coop Himmelblau bevindt, en naar de Kop van Zuid, met een sculptuur van Jeff Wall. Een onderdeel van deze Culturele As is ook Paul McCarthy’s *Santa Claus*. Het doel van het markeren van de lijnen en entrees van de stad met internationale kunst is om bij te dragen aan het beeld van Rotterdam als wereldstad. Het opdracht geven voor een kunstwerk gaat altijd in overleg met de wethouder van Cultuur

⁴⁹ Werkwijze SKOR. (Zonder datum). SKOR.

⁵⁰ Organisatie. (Zonder datum) Sculpture International Rotterdam.

en de dienst Stedenbouw. SIR is dus de directe opdrachtgever voor de kunstwerken op grootstedelijk niveau.⁵¹

CBK Groningen

Het Centrum Beeldende Kunst Groningen is onderdeel van de dienst Onderwijs, Cultuur, Sport en Welzijn van de Gemeente Groningen. Binnen de organisatie draagt de afdeling Kunst op Straat zorg voor de realisatie en het beheer van kunst in de openbare ruimte van de gemeente Groningen. Het CBK fungeert als directe opdrachtgever voor de kunst op straat. De opdrachten voor kunstwerken sluiten aan bij de aandachtsgebieden die de organisatie in haar beleid heeft vastgesteld. Dit zijn: stedelijke ontwikkelingen, multimedia in parkeergarages, bijzondere architectonische of stedenbouwkundige setting, onderwijsomgeving en tijdelijke opdrachten voor lokale startende kunstenaars.⁵² Naast eigen opdrachten kan het CBK ook een rol spelen bij de realisatie op initiatief van tweede partijen. In sommige gevallen vervult ze dan slechts een adviserende rol, in anderen, bijvoorbeeld bij burgerinitiatief, neemt ze de opdracht aan om deze vervolgens als samenwerkingspartner te volbrengen.

Het besluitvormingsproces begint bij het voeren van gesprekken met betrokkenen, bijvoorbeeld omwonenden, ontwerpers, beleidsmedewerkers, et cetera. Ook wordt de bewuste locatie bezocht. Wanneer het idee binnen één van de aandachtsgebieden past, wordt er een opdracht geformuleerd. Voor het beoordelen wordt een commissie samengesteld. Binnen deze commissie zit altijd een projectleider en/of een medewerker van het CBK. Daarnaast worden ook vertegenwoordigers van de doelgroep, het toekomstige directe publiek, in de commissie geplaatst. Ook nemen vaak ontwerpers (bijvoorbeeld architecten of stedenbouwkundigen) plaats in de commissie. Voor het kiezen van mogelijke kunstenaars voor het uitvoeren van de opdracht, maakt het CBK gebruik van een externe adviseur. Door de commissie wordt uit de mogelijke kunstenaars één of meerdere kunstenaars gekozen. Bij een informatiebijeenkomst worden de kunstenaars op de hoogte gesteld van de opdracht. Op basis van de opdracht maken de kunstenaars een schetsontwerp. Uit deze ontwerpen wordt door de commissie gekozen. De kunstenaar mag dit ontwerp verder uitwerken tot een voorlopig ontwerp. Na goedkeuring hiervan, wederom door de commissie, kan de kunstenaar het uiteindelijke kunstwerk vervaardigen.⁵³

⁵¹ Organisatie. (Zonder datum) Sculpture International Rotterdam.

⁵² Uitgangspunten. (2012) CBK Groningen.

⁵³ Werkwijze. (2012) CBK Groningen.

Hoofdstuk 3: De waarde van kunst in de openbare ruimte

Eerder kwam naar voren dat de rol van het publiek bij kunst in de openbare ruimte belangrijk is. Zij is de ontvanger en geeft de kunst uiteindelijk haar betekenis. Bovendien is zij in staat de kunst met andere betekenissen en andere functies te beladen. Het publiek geeft kunst op straat waarde. In dit hoofdstuk wordt gekeken naar welke waarden dit zijn.

Model van Marlet en Poort

Als leidraad voor het behandelen van de waarden wordt gebruik gemaakt van een model van Gerard Marlet en Joost Poort.⁵⁴ Dit model biedt een overzicht van verschillende maatschappelijke waarden van cultuur. De waarden van kunst op straat die binnen verscheidene teksten zijn gevonden, zullen hier worden ondergebracht. De reden voor het gebruik van het model van Marlet en Poort is dat het een duidelijke, overkoepelende structuur biedt voor het behandelen van maatschappelijke waarden van kunst en cultuur. Allereerst zal het model worden uitgelegd, vervolgens zal er invulling worden gegeven aan de verschillende waarden met betrekking tot kunst in de openbare ruimte.

Het model van Marlet en Poort (zie voor het model bijlage 2) is opgezet in het kader van een onderzoek naar de maatschappelijke waarde van de culturele sectoren. Het onderzoek diende ertoe de maatschappelijke waarde, opgedeeld in vijf categorieën, te kwantificeren. Dit onderzoek schaarde zich tussen de verscheidene economische onderzoeken naar het belang van kunst en cultuur voor een stad of land. Het gaat binnen dit onderzoek echter niet alleen om het gebruik van financiële waarden om directe winst te berekenen, ook immateriële waarden tellen mee. De waardering uit zich op verschillende manieren. De uitgave van financiële middelen door de bevolking, bijvoorbeeld het kopen van een toegangskaartje, zorgt voor een meetbare uiting van de waarde die aan kunst en cultuur wordt gehecht. De waardering kan men echter ook uitdrukken in immateriële termen, waardoor de waardering moeilijk kwantificeerbaar is. Denk bijvoorbeeld aan trots, zelfvertrouwen of een gevoel van veiligheid.⁵⁵

De vijf categorieën

De maatschappelijke waarde van kunst en cultuur is in te delen in vijf categorieën.

⁵⁴ Marlet, G. en Poort, J. (2011) *De Waarde van Cultuur in Cijfers*, p. 12

⁵⁵ Ibidem, p. 9

De *gebruikswaarde* komt voort uit het genot dat men van kunst en cultuur heeft. Het beoogde genot van kunst en cultuur is ook één van de redenen dat mensen naar steden trekken met een divers aanbod aan voorzieningen. Het culturele aanbod daarbinnen is een belangrijke factor voor de aantrekkelijkheid van die steden. Het genot dat men ervaart is de gebruiker iets waard. Dit kan zich manifesteren in geld, maar ook in tijd. Niet alleen het spenderen van geld is dus een indicator van waardering, maar ook de geïnvesteerde tijd voor bijvoorbeeld de reis, het verblijf in de ruimte van de kunst of het opzoeken van informatie over de kunst is een waarderingsindicator.⁵⁶

De *optiewaarde* betekent dat men vooruitloopt op het mogelijke genot dat het gebruik van kunst en cultuur kan veroorzaken. Het gaat hier dus niet om het daadwerkelijke bezoek, maar om de mogelijkheid om genot te ervaren van kunst en cultuur. Om deze mogelijkheid te hebben, gaan mensen in de buurt wonen van dat aanbod. Het culturele aanbod van steden heeft dus ook om die reden een belangrijke aantrekkingskracht.⁵⁷

De *bestaanswaarde* is, zoals in het model te zien is, gerelateerd aan de optiewaarde. Bij de optiewaarde gaat het echter om de mogelijkheid een fysieke locatie te bezoeken om kunst en cultuur te kunnen genieten. Naast de optiewaarde en de gebruikswaarde, waar het gaat om de daadwerkelijke gebruikers, reikt de maatschappelijke waarde van kunst en cultuur echter verder. Er kan namelijk ook waarde worden gehecht aan kunst en cultuur zonder er gebruik van te (willen) maken. De aanwezigheid van kunst en cultuur in de samenleving heeft in dit geval op zichzelf een waarde. Het bestaan van bijvoorbeeld *De Nachtwacht* draagt een waarde, los van de kunsthistorische, gebruiks- of optiewaarde ervan. De bestaanswaarde ervan is er één van een gevoel van trots en een bijdrage aan de nationale identiteit.⁵⁸

De gebruikswaarde, optiewaarde en bestaanswaarde betreffen alle drie maatschappelijke waarden. Dit wil zeggen dat deze waarden direct door het publiek worden gemaakt. Daarnaast zijn er echter ook indirecte maatschappelijke waarden die bestaan uit bedoelde en onbedoelde positieve maatschappelijke effecten.⁵⁹ Deze twee effecten zijn geen directe waardering door het publiek, maar positieve gevolgen vóór het publiek. De rol van het publiek is hier dus indirect.

De *economische waarde* beslaat de waarde die de kunst- en cultuursector bijdraagt aan de Nederlandse economie en die weg zou vallen als de sector er niet meer zou zijn. Voor de kunst- en cultuursector geldt dat de economische waarde voortkomt uit de aantrekkingskracht

⁵⁶ Marlet, G. en Poort, J. (2011) *De Waarde van Cultuur in Cijfers*, pp. 13-14

⁵⁷ Ibidem, pp. 15-16

⁵⁸ Ibidem, pp. 19-20

⁵⁹ Ibidem.

van de stad. Een stad met een groot en divers cultureel aanbod heeft een grotere aantrekkingskracht op hoger opgeleiden. De toename van het aantal hoger opgeleiden door de aanwezigheid kunst en cultuur zorgt voor meer economische groei door een toename in human capital en kennispillovers.⁶⁰ Daarnaast kan kunst en cultuur zorgen voor economische groei van een stad door de aantrekkingskracht op toeristen. Hun bestedingen dragen bij aan de welvaart van de sector en daarmee aan de welvaart van de stad.⁶¹

Onder de *sociale waarde* vallen verschillende positieve sociale effecten. Deze effecten beslaan gezondheid, onderwijs, leefbaarheid en veiligheid. Verbetering in gezondheid, onderwijsprestaties, hogere productiviteit, meer sociale samenhang en maatschappelijke betrokkenheid, afname in criminaliteit zijn allemaal sociale effecten die in verbinding zijn gebracht met kunst en cultuur en invloed hebben op de welvaart. Het is echter wel zo dat de sociale effecten van kunst en cultuur niet onomstreden bewezen zijn als een gevolg van de actieve of passieve deelname aan cultuur. Het kan namelijk ook zijn dat er andere aanleidingen zijn voor de effecten dan de deelname aan kunst en cultuur.⁶²

De vijf genoemde waarden zullen nu worden ingevuld met aspecten van kunst in de openbare ruimte. Hierbij gaat het om de rol van het publiek bij de kunst in de openbare ruimte. De eerste drie waarden zijn hiervoor indicatief. De twee effectwaarden, de economische en sociale waarde, zijn een indirecte indicatie van de waardering voor kunst in de openbare ruimte.

Gebruikswaarde

Anders dan bij kunst in een instelling als een museum of schouwburg, is het publiek van kunst op straat onder te verdelen in bewuste en onbewuste gebruikers. Men bezoekt immers niet per ongeluk een concert of museum, maar men heeft er bewust een toegangkaart voor aangeschaft en de reis er naartoe gemaakt. Een deel van het publiek van kunst in de openbare ruimte maakt zo'n weloverwogen gebruik van de kunstwerken. Dit kan bijvoorbeeld via georganiseerde rondleidingen, routes in (digitale) gidsen of naar eigen inzicht. Uit onderzoek van het Sociaal Cultureel Planbureau bleek dat in 2007 52% van de ondervraagden kunst in de openbare ruimte heeft bezocht. Dit in tegenstelling tot 20% en 21% voor het museum en de

⁶⁰ Human capital: de voorraad van vaardigheden, kennis en persoonlijke eigenschappen, waaronder creativiteit, samenkomend in de mogelijkheid om arbeid te verrichten om op die manier economische waarde te produceren. Kennispillovers: uitwisseling van ideeën onder individuen.

⁶¹ Marlet, G. en Poort, J. (2011) *De Waarde van Cultuur in Cijfers*, pp. 20-21

⁶² Ibidem, pp. 21-26

kunstgalerie, respectievelijk. In onderstaande tabel⁶³ is, naast deze cijfers, te zien dat maar liefst 18% van de ondervraagden aangeeft kunst in de openbare ruimte frequent (vier keer of meer per jaar) te bezoeken.

Bezoek aan beeldende kunst in de twaalf maanden voorafgaand aan de enquête, bevolking van 6 jaar en ouder, 1995-2007 (in procenten en aantallen)

	kunstmuseum			kunstgalerie			kunst in de openbare ruimte
	1995	2003	2007	1995	2003	2007	2007
bezoekt beeldende kunst (%)	17	20	20	20	19	21	52
aantal bezoeken per 100 inwoners	29	33	33	46	44	46	179
incidentele bezoekers ^a (%)	15	18	17	16	16	17	34
frequente bezoekers ^b (%)	2	2	3	3	3	4	18
aantal bezoeken per bezoeker	1,7	1,6	1,7	2,3	2,3	2,2	3,4

a Bij galerie: één keer per kwartaal of vaker; bij kunstmusea en kunst in publieke ruimte: één tot drie keer per jaar.
b Bij galerie: minder dan één keer per kwartaal; bij kunstmusea en kunst in publieke ruimte: vier keer of meer per jaar.

25

Interessant aan dit onderzoek is dat ook de demografie van de bezoekers bekend is (zie bijlage 3 voor tabel). Hieruit wordt duidelijk dat ook voor kunst in de openbare ruimte de bekende patronen in culturele belangstelling zich aftekenen, namelijk een grotere vertegenwoordiging van vrouwen dan mannen, van autochtonen dan allochtonen, meer grootstedelingen en aanzienlijk meer hoogopgeleiden.⁶⁴

Naast dit doelbewuste gebruik van kunst in de openbare ruimte is er ook een publiek dat minder bewust, dan wel onbewust gebruik maakt van kunst op straat. Dit gebruik is enerzijds verbonden met het gebruik van de ruimte waar het werk zich bevindt. Kunst in de openbare ruimte kan namelijk de openbare ruimte veraangenamen en de kwaliteit ervan verbeteren.⁶⁵ Kunst in de openbare ruimte heeft een esthetisch aspect; het plaatsen van kunst op straat kan de omgeving mooier maken. Door het aantrekkelijker maken van een plek kan

⁶³ Van den Broek, A., De Haan, J. en Huysmans, F. (2009) *Cultuurbewonderaars en Cultuurbeoefenaars: Trends in Cultuurparticipatie en Mediagebruik*, p. 55

⁶⁴ Ibidem, p. 57

⁶⁵ Pollock, V.L. en Paddison, R. (Juli 2010) *Embedding Public Art: Practice, Policy and Problems*, p. 335

het gebruik ervan worden aangemoedigd. De plek krijgt een visuele opwaardering.⁶⁶ Door deze verbetering van de ruimte kan het gebruik ervan worden gestimuleerd en verbeterd. Een kunstwerk kan bijvoorbeeld een park verlevendigen en het gebruik ervan veraangenamen. De gebruikers van de ruimte, en tegelijk het publiek van het kunstwerk, hoeven zich niet bewust te zijn van het werk of er opzettelijk naar toe te gaan om er gebruik van te maken. Het kunstwerk kan indirect ook effect hebben op dergelijk publiek. De kwaliteit van de ruimte kan immers aanleiding zijn geweest voor het gebruik van de ruimte.

Zoals bij alle kunst is ook kunst in de openbare ruimte onderhevig aan discussie. Lang niet iedere bewoner of bezoeker vindt een kunstwerk mooi of een verbetering voor de omgeving. Er zijn talloze voorbeelden van werken die bij sommige burgers niet in de smaak vallen, soms met vernielingen als gevolg.⁶⁷ Een werk kan een omgeving mooier maken, maar dit wil niet zeggen dat het toevoegen van een kunstwerk aan een kwalitatief slechte omgeving de omgeving per se verbetert. De verbetering van de ruimte is ook afhankelijk van het gebruik van die ruimte. Wanneer een ruimte bijvoorbeeld een hangplek is voor zwervers, criminelen of ander ongewenst publiek, zal er meer nodig zijn dan slechts het plaatsen van een werk om de kwaliteit van de ruimte te verbeteren.

Anderzijds is er een publiek dat de kunst onbewust gebruikt door het werk niet te gebruiken als kunst, maar als gebruiksvoorwerp. Het publiek kan het werk als meubilair, speeltoestel, aanplakbord, et cetera gebruiken.⁶⁸ Vergelijkbaar is het gebruiken van een cd als onderzetter. Hoewel voor sommige kunstwerken buiten geldt dat dit gebruik bedoeld en gewild is, is het over het algemeen zo dat de waardering als gebruiksvoorwerp ongewenst is. Voor kunst in de openbare ruimte is objectmatig gebruik echter moeilijk te voorkomen, juist vanwege de vrije toegankelijkheid ervan.

Optiewaarde

De optiewaarde van kunst duidt op de mogelijkheid gebruik te maken van kunst, zonder dat er reeds gebruik van wordt gemaakt. Wanneer een stad een divers en dynamisch cultureel klimaat heeft, vergroot het de aantrekkelijkheid ervan voor burgers om erin te verblijven.⁶⁹ Kunst op straat beperkt zich niet tot een bepaald gebied, maar is door een gehele stad beschikbaar. Zoals onder 'gebruikswaarde' naar voren kwam, maakt kunst in de

⁶⁶ Zebracki, M., Van der Vaart, R. en Van Aalst, I. (April 2010) Deconstructing Public Artopia: Situating Public Art Claims within Practice, p. 787

⁶⁷ Van 't Hof, C. (1998) *Vernielde Beelden: Controversen over kunst in de openbare ruimte*.

⁶⁸ Senie, H. F. (2003) Reframing Public Art: Audience Use, Interpretation, and Appreciation, pp. 187-189

⁶⁹ Klamers, A., Dekker, E., Petrova, L. en De With, C. (2008) Het Creatief Vermogen, p. 22

openbare ruimte de omgeving aantrekkelijker, verbetert het de kwaliteit en stimuleert het gebruik van die ruimte. De verbeterde omgeving is aantrekkelijker voor bezoekers én bewoners. De optiewaarde van kunst in de openbare ruimte ligt dus in de aantrekkelijkheid van de stad als geheel. De optiewaarde ligt in de mogelijkheid gemakkelijk en (relatief) goedkoop kunst te genieten. Niet bewuste gebruikers hebben op die manier de optie om in de toekomst een doelbewuste gebruiker te worden.⁷⁰ De diversiteit in kunst op straat zorgt voor een diversiteit aan mogelijkheid en ervaring. De kwalitatieve woonomgeving waar kunst op straat aan bijdraagt en de diversiteit aan kunst, maakt een stad aantrekkelijk en interessant om te leven en te bezoeken. In steden met een divers cultuuraanbod, volgens de ranglijst Amsterdam, Groningen, Utrecht, Leiden en Leeuwarden, draagt kunst op straat bij aan deze diversiteit van het culturele aanbod van de stad.⁷¹ Steden met een groot en gevarieerd aanbod op cultureel vlak zijn vaak populaire woonsteden.⁷²

Bestaanswaarde

De naam zegt het al: de bestaanswaarde gaat om de waarde die gehecht wordt aan het bestaan, de aanwezigheid van, kunst en cultuur in de samenleving. Hiervoor hoeft men geen gebruik te (willen) maken van de kunst. De aanwezigheid vormt een waarde op zichzelf. Uit onderzoek is gebleken dat zo'n 92% van de Nederlanders waarde hecht aan het bestaan van kunst en cultuur. Opvallend is dat slechts 27% kunst en cultuur als een belangrijk onderdeel in zijn of haar eigen leven ziet.⁷³ De bestaanswaarde van kunst in de stad uit zich in een gevoel van trots bij haar burgers en draagt bij aan de identiteit van de stad. Bij kunst op straat betreft deze identiteit de openbare ruimte van de buurt, stad, regio, et cetera.

De bestaanswaarde gaat verder dan het wel of niet bewust gebruiken van de kunst. De waarde zit in de aanwezigheid van het werk in de kunstcollectie van de stad. Voor kunst in de openbare ruimte betekent dit dat de aanwezigheid van een werk in de openbare ruimte door het publiek gewaardeerd wordt, ongeacht het feit of het werk door de toeschouwer ooit (bewust) gezien is. Het bestaan draagt bij aan de trots op de kunst in de stad. Voorwaarde hiervoor is natuurlijk wel dat de burger zich bewust is van het bestaan van de kunst om de bestaanswaarde ervan te kunnen aangeven.

⁷⁰ Brooks, A. (2004) Do People Really Care about the Arts for Future Generations?, p. 276

⁷¹ Nieuwe cultuurkaart van Nederlandse steden. (12 januari 2012) RTL Nieuws.nl.

⁷² Marlet, G., Ponds, R. en Van Woerkens, C. (2011) *Het Belang van Cultuurstad Groningen*, p. 9.

⁷³ Goedhart, S., De Ronde, T., Spangenberg, F. en Van der Wal, C. (2007) *Een Brede Kijk op de Belangstelling voor Kunst en Cultuur*, p. 12

Eerder kwam al naar voren dat kunst in de openbare ruimte bijdraagt aan de kwaliteit van de omgeving en de stad aantrekkelijker maakt. Deze aantrekkelijkheid van de stad geeft de stad een positief imago.⁷⁴ Met de aanwezigheid van kwalitatieve kunst op straat profileert de stad zich en op kleinere schaal kan het het imago van een buurt verbeteren. Daarnaast betreft de bestaanswaarde ook de identiteit van de stad. Kunst in de openbare ruimte kan een onpersoonlijke plek veranderen in een fysiek referentiepunt. Het draagt bij aan de herkenning van een stedelijke ruimte en voegt toe aan het lokale onderscheidingsvermogen van een stad of buurt.⁷⁵ Zo kan het toevoegen van een kunstwerk aan een plein de ruimte omvormen tot een plek met identiteit. Het plein kan bijvoorbeeld een nieuwe (bij)naam krijgen en (opnieuw) een functie vervullen binnen het stedelijk leven. Het kunstwerk brengt de identiteit van de omgeving aan de oppervlakte.⁷⁶ Het geeft een ruimte een uniekheid en authenticiteit en werkt zo als betekenisgever van die ruimte, waardoor de anonimiteit van de omgeving verdwijnt en de plek als markeringspunt kan dienen.⁷⁷ Door het zijn van een herkenningspunt maakt het de stad leesbaarder en kan het dominante betekenissen van een ruimte omvormen of ondermijnen.⁷⁸ De kunstwerken vormen daarnaast het culturele erfgoed van de stad. Dit betekent dat de bestaanswaarde verder gaat dan de huidige generatie en een nalatenschapwaarde heeft. De toekomstige bevolking is uiteraard niet in staat op dit moment zich uit te spreken over het bestaansrecht van een kunstwerk. Het bestaan van een werk reikt dus verder dan de huidige tijd.⁷⁹ Dit kan ook wel de ‘optiewaarde voor de toekomst’ genoemd worden.

28

De rol van het publiek ligt bij kunst in de openbare ruimte in het waarderen van dan wel het gebruik van het kunstwerk en de ruimte, de mogelijkheid deze te kunnen gebruiken of het feit dat deze mogelijkheid voor de bevolking bestaat. Deze waarderingen hebben hun eigen effect: de economische en sociale waarde. Deze effecten zijn niet alleen van belang voor het publiek, maar ook voor de stad waar de kunst zich bevindt.

⁷⁴ Van Hamersveld, I (red) (maart 2002) *Boekmancahier 51: De Creatieve Stad*, p. 123

⁷⁵ Zebracki, M., Van der Vaart, R. en Van Aalst, I. (April 2010) *Deconstructing Public Artopia: Situating Public Art Claims within Practice*, pp. 787-788

⁷⁶ Van Hamersveld, I (red) (maart 2002) *Boekmancahier 51: De Creatieve Stad*, p. 123

⁷⁷ Kwon, M. (Zonder datum) *Public Art and Urban Identities.*;

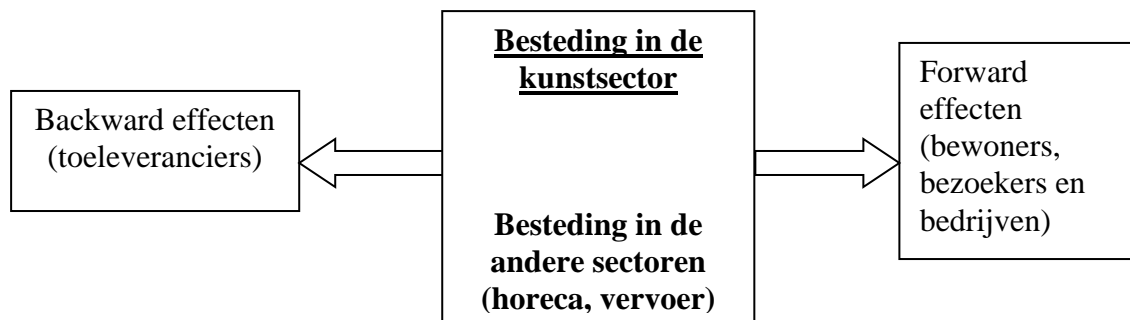
Boomgaard, J. (Zonder datum) *Kunst gevangen tussen authenticiteit en constructie. Open 4: Kunst in het veranderende landschap.*

⁷⁸ McCarthy, J. (Juni 2006) *Regeneration of Cultural Quarters: Public Art for Place Image or Place Identity?*, p. 245; Hall, T. en Robertson, I. (2001) *Public Art and Urban Regeneration: Advocacy, Claims and Critical Debates*, p. 18

⁷⁹ Brooks, A. (2004) *Do People Really Care about the Arts for Future Generations?*, p. 275

Economische waarde

De economische waarde is de toegevoegde waarde van de cultuursector aan de Nederlandse economie. Deze waarde kan tot stand komen via het aantrekken van bewoners. Een divers cultureel aanbod heeft vooral aantrekkingskracht op hoger opgeleiden. Anderzijds ontstaat economische waarde via het aantrekken van bezoekers naar de stad. De bestedingen van toeristen vinden niet alleen in de cultuursector plaats, maar ook in verwante sectoren als horeca. In onderstaand model⁸⁰ zijn de verschillende gevolgen van de besteding in de kunstsector zelf te zien.



29

Hierboven is te zien dat de economische waarde bestaat uit de kunstsector zelf, secundaire sectoren van horeca en vervoer, maar ook bedrijven die zorgen voor het mogelijk maken van kunstwerken, zoals kunstenaars, leveranciers of productiebedrijven ondervinden voordeel, in de vorm van extra werkgelegenheid en productie, bij besteding in de kunstsector. De economische waarde heeft effect op de bewoners en bezoekers door de groeiende welvaart van de stad. Een groeiende welvaart betekent investering van bedrijven en werkgelegenheid voor bewoners. Hierdoor kan de culturele sector verder groeien en ontstaat een divers en dynamisch cultureel aanbod voor bezoekers en bewoners.

De economische waarde is een indirect effect; het gaat niet om een waarde die de maatschappij aan kunst en cultuur hecht, maar om een maatschappelijk effect dat van kunst en cultuur uitgaat. De economische waarde van kunst op straat komt vooral voort uit de aantrekkelijkheid van de stad. De aantrekkelijke stad trekt twee groepen aan: bezoekers en bewoners.

⁸⁰ KPMG (1996) *De Kunsten Gewaardeerd: De Maatschappelijke en Economische Betekenis van de Professionele Kunsten voor Amsterdam*, p.25

Kunst op straat trekt bezoekers aan uit andere steden en landen. Kunst in de openbare ruimte stimuleert het cultureel toerisme.⁸¹ Dit toerisme betekent inkomsten, werkgelegenheid en productie in verschillende sectoren. Voor kunst in de openbare ruimte is deze besteding slechts gedeeltelijk, omdat de toegang gratis is. De kunst op straat bevindt zich niet in een instelling, zoals reguliere beeldende kunst. Dit betekent niet dat er geen instelling mee gemoeid is, zoals de SIR of het CBK Groningen. Voor de directe besteding moet dan ook gedacht worden aan betaalde zaken als gidsen of begeleide rondleidingen beschikbaar gesteld door zo'n organisatie. Bezoekers spenderen hun geld vooral in andere sectoren, bijvoorbeeld in de horeca voor een hapje en een drankje, in het vervoer voor de reis of de fietstocht ter plekke of in de detailhandel voor het dagje uit. Deze besteding zorgt voor een toenemende welvaart van de stad. Deze welvaart maakt het de gemeente vervolgens mogelijk meer geld te besteden aan (onder andere) kunst in de openbare ruimte. Dit betekent ook werkgelegenheid voor de toeleveranciers, in dit geval betekent dit vooral extra werkgelegenheid voor kunstenaars.⁸²

Uit onderzoek van de Goodman Williams Group uit 2005 is gebleken dat de aanwezigheid van kunst in de openbare ruimte inderdaad zorgt voor bestedingen in secundaire sectoren.⁸³ Het onderzoek betrof het Millennium Park in Chicago. Dit park is in 2004 opgeleverd en heeft een heel groot aantal kunstwerken met als bekendste *Cloud Gate* van Anish Kapoor.⁸⁴ De aanwezigheid van het park heeft voor winst gezorgd bij omliggende bedrijven. Hotels en restaurants hebben meer klanten. Culturele en entertainment faciliteiten hebben hun prijzen verhoogd. Ook is de vraag naar bijvoorbeeld huurfietsen gestegen. De stedelijke organisatie gebruikt het park voor de promotie van de gehele stad. Uiteraard is het zo dat kunst op straat slechts een toevoeging is aan het culturele repertoire van de stad. Kunst op straat kan werken als een extra stimulans voor de lokale economie, maar is an sich niet de katalysator van welvaart.

De bewoners hebben dus voordeel bij een positief economisch klimaat. Daarnaast biedt de aanwezigheid van kunst in de openbare ruimte hen een extra mogelijkheid om van kunst te genieten. De bewoner kan toerist in eigen stad zijn. Ook dit 'stadstoerisme' draagt bij aan de lokale economie door bestedingen in secundaire sectoren. Een divers cultureel aanbod is niet alleen van invloed op bestaande bewoners van de stad, maar trekt ook nieuwe

⁸¹ Zebracki, M., Van der Vaart, R. en Van Aalst, I. (April 2010) *Deconstructing Public Artopia: Situating Public Art Claims within Practice*, p. 788

⁸² Van Hamersveld, I (red) (maart 2002) *Boekmancahier 51: De Creatieve Stad*, p. 122

⁸³ Goodman Williams Group (2005) *Millennium Park Economic Impact Study*.

⁸⁴ Millennium Park, Chicago (2012) *A View on Cities*.

bewoners aan. Het diverse culturele aanbod is vooral van invloed op de hoogopgeleide, creatieve bevolking. Het aantrekken van kenniswerkers is gunstig voor een stad, omdat zij de vestiging van bedrijven stimuleren.⁸⁵

Sociale waarde

De sociale waarde van kunst omvat een scala aan verschillende effecten. Op het gebied van gezondheid, onderwijs, leefbaarheid en veiligheid beïnvloedt kunst de samenleving op een positieve manier. Deze positieve effecten worden ook toegeschreven aan kunst op straat. Het sociale aspect van kunst in de openbare ruimte is sterk aanwezig. De kunstwerken bevinden zich in een ruimte die door verschillende bevolkingsgroepen wordt gebruikt. Jongeren, ouderen, daklozen, automobilisten, toeristen, bewoners; de hoeveelheid en soorten groepen zijn eindeloos. De ruimte is voor al die groepen vrij toegankelijk en het gebruik is aan wettelijke, en niet aan organisationele, regels gebonden. De ruimte wordt gebruikt voor allerlei doelen, van ontmoeten en recreëren tot fietsen en parkeren. De openbare ruimte is de plek waar het dagelijks leven plaatsvindt en de bevolking elkaar ontmoet.

De sociale waarde van kunst op straat ligt in eerste instantie in de gemeenschap als geheel. Kunst op straat draagt bij aan de vorming van de identiteit van een gemeenschap en het bevorderen van sociale cohesie en interactie. Een kunstwerk in de wijk, vooral wanneer het tot stand is gekomen met inspraak van de bewoners, geeft de buurt een eigen gezicht, een beeld van zichzelf.⁸⁶ Het kunstwerk kan de behoeften van de buurt aanspreken. Het werk krijgt een eigen functie in de wijk, bijvoorbeeld als ontmoetingsplek, en kan trots op de wijk en een positiever gevoel over de woonplek stimuleren. Het delen van kunst op straat kan een wijk of buurt dus binden. Het maakt het gevoel van gemeenschap zichtbaar en kan verdere sociale banden stimuleren door discussie en gedeelde interesse te genereren.⁸⁷ Het brengt mensen met anderen (culturen) in contact. Zo kan men deel uit gaan maken van een sociaal netwerk en vriendschappen op doen.⁸⁸ Wanneer het gevoel van gemeenschap wordt verbeterd, is men ook meer betrokken bij het welzijn van de gemeenschap. Zo zijn mensen eerder geneigd vrijwilligerswerk te doen in de buurt of deel te nemen aan buurtactiviteiten.

⁸⁵ Marlet, G. (2008) *Cultuur in de Stad*, p. 86

⁸⁶ Kay, A. (Oktober 2000) *Art and Community Development: The Role the Arts Have in Regenerating Communities*, p. 422

⁸⁷ Hall, T. en Robertson, I. (2001) *Public Art and Urban Regeneration: Advocacy, Claims and Critical Debates*, p. 11

⁸⁸ Ruiz, J. (2004) *A Literature Review of the Evidence Base for Culture, the Arts and Sports Policy*, p. 13

Een kunstwerk kan een stem geven aan gemarginaliseerde groepen in de stad en hen zichtbaar maken.⁸⁹ Dit wil zeggen dat er niet alleen werk in de stedelijke ruimte staat van bekende 'helden', maar ook kleinere bevolkingsgroepen een stem krijgen. Zo kan de geschiedenis van een bepaalde groep bewoners, bijvoorbeeld van een bepaalde etniciteit, een vaste vorm krijgen in een kunstwerk buiten, om zo hun identiteit zichtbaar te maken. Op die manier wordt het gevoel van trots op de eigen cultuur verhoogd. Een kunstwerk kan ook een identiteit of traditie weergeven die uniek is aan die plek en zo een gevoel van plaats genereren. Onder de gemarginaliseerde groep wordt zo een gevoel van behoren gestimuleerd.⁹⁰ De groep is niet langer uitgesloten en voelt zich geaccepteerd door de samenleving. Voor achtergestelde groepen kan dit ook betekenen dat zij meer bereid zijn zich in de samenleving te mengen en te integreren.⁹¹

Het toevoegen van een kunstwerk in de openbare ruimte kan een omgeving tevens doen verlevendigen. Het stimuleert het gebruik van de ruimte en komt de leefbaarheid van de ruimte ten goede.⁹² De ruimte wordt door kunst op straat tot een dynamische plek waar verschillende groepen de interactie met elkaar kunnen aangaan en het publiek met de plek wordt verbonden. De verlevendiging van de ruimte kan zorgen voor een positieve(re) sfeer. De goede sfeer draagt bij aan de aantrekkelijkheid van de buurt of stad. Het wederom ervaren van een omgeving, bijvoorbeeld een achtergestelde wijk kan zelfs resulteren in gentrification. Dit wil zeggen dat een buurt of wijk op zo'n schaal op sociaal, cultureel en economisch gebied verbetert dat de buurt wordt opgewaardeerd. Dit is onder andere te zien aan stijgende grond- en huizenprijzen. De omgeving wordt leefbaarder en dus aantrekkelijker om te wonen. De verbeterde leefomgeving en het vergrote gevoel van gemeenschap zorgen voor een vermindering van criminaliteit, zoals vandalisme.⁹³ Dit geldt vooral bij kunstactiviteiten, waar de omgeving betrokken wordt bij de totstandkoming van het werk. Tegelijkertijd voelen bewoners zich ook veiliger en is er minder angst voor criminaliteit door de hoge betrokkenheid onder de buurtbewoners.⁹⁴

De positieve sociale effecten van kunst in de openbare ruimte zijn niet alleen terug te vinden op gemeenschappelijk niveau, maar ook op individueel niveau. Doordat de

⁸⁹ Sharpe, J., Pollock, V.L. en Paddison, R. (Mei 2005) Just Art for a Just City: Public Art and Social Inclusion in Urban Regeneration, pp. 1007-1008

⁹⁰ Hall, T. en Robertson, I. (2001) Public Art and Urban Regeneration: Advocacy, Claims and Critical Debates, p. 12

⁹¹ Ruiz, J. (2004) *A Literature Review of the Evidence Base for Culture, the Arts and Sports Policy*, p. 43

⁹² PennPraxis. (2009) *Philadelphia Public Art: The Full Spectrum*, p. 27.

⁹³ Landry, C., Greene, L., Matarosso, F. en Bianchini, F. (Zonder datum) *Art of Regeneration: Urban Renewal through Cultural Activity*.

⁹⁴ Ruiz, J. (2004) *A Literature Review of the Evidence Base for Culture, the Arts and Sports Policy*, p. 49

kunstwerken zich in de openbare ruimte bevinden, maken meer soorten publiek gebruik van het kunstwerk. Het publiek dat naar institutionele kunst gaat in een museum of galerie, zal voor de kunst op straat ook een waardering kunnen opbrengen. Het biedt hen een extra mogelijkheid voor het genieten van kunst. Daarnaast is het voor ‘nieuwe’ publieken een laagdrempelige manier om in contact te komen met kunst en op die manier de smaak te ontwikkelen.⁹⁵ Deze publieken gaan misschien niet zo snel naar musea, maar komen op deze manier toch in aanraking met kunst. Tegelijk heeft dit een educatieve functie. Wellicht is kunst op straat voor sommige mensen de enige kunst waarmee ze in levenden lijve mee te maken krijgen. Op die manier kunnen ze toch leren over kunst en kan de publieke waardering van kunst worden verhoogd.⁹⁶ De educatieve waarde van kunst buiten reikt verder dan alleen de ‘nieuwe’ publieken, naar bijvoorbeeld kinderen of kunstliefhebbers. De kunst biedt een nieuwe manier van kijken en ervaren.⁹⁷ De educatie ligt niet alleen op het gebied van kunst, maar ook op een breder vlak. In kunst op straat worden de normen en waarden, de gedachtegoed van een stad gereflecteerd. Via de kunst wordt het publiek geconfronteerd met nieuwe denkbeelden, culturen, gebruiken, et cetera.⁹⁸ Hierdoor kan het publiek tevens de eigen persoonlijke identiteit ontwikkelen. ‘Positieve effecten hiervan zijn zelfvertrouwen, maatschappelijk besef, (emotionele) intelligentie en verbeeldingskracht.’⁹⁹ Kunst op straat heeft dus een positief effect op de persoonlijke ontwikkeling van de burger en op de gemeenschap van de buurt, wijk en stad.

⁹⁵ Hall, T. (2003) *Opening up Public Art's Spaces: Art, Regeneration and Audience*, p. 49

⁹⁶ Becker, J. (Maart 2004) *Public Art: An Essential Component for Creating Communities*, p. 6

⁹⁷ Massey, D. en Rose, G. (2002-2003) *Personal Views: Public Art Research Project*, p. 10

⁹⁸ Twaalfhoven, A. (2008) *Het raadsel rond de intrinsieke waarde*, p. 15

⁹⁹ Swart, K. en Idema, J. (2005) *Wat Cultuur Verdient: Kunst, Cultuur en Creativiteit in Economisch Perspectief*, p. 51

Hoofdstuk 4: Casestudy: *De Verwoeste Stad*

In dit hoofdstuk wordt gekeken naar het kunstwerk *De Verwoeste Stad* van Ossip Zadkine. De reden hiervoor is dat het kunstwerk onderwerp van discussie is geweest. Dit debat vond plaats in de jaren vijftig: in die periode is het werk geplaatst en onthuld. Aan het eind van de eeuw, wanneer de vraag opkomt of het beeld verplaatst moet worden, is het beeld wederom onderwerp van debat. Voordat de argumenten die in het debat aangevoerd werden, besproken worden, zullen eerst de kunstenaar, de inhoud van het werk en de totstandkoming ervan behandeld worden. Als laatste zal de verbinding tussen het voorbeeld en de theorie van dit onderzoek worden geanalyseerd.



Afbeelding 8: Ossip Zadkine – *De Verwoeste Stad*, 1951 (plaatsing 1953)

De kunstenaar

Ossip Zadkine werd geboren in juli 1890 in Vitebsk, Wit-Rusland. Zijn ouders sturen hem op vijftienjarige leeftijd naar Noord-Engeland, waar familie van zijn moeder woont, om vakken te volgen aan de lokale kunstacademie en Engels te leren. In die jaren reisde hij regelmatig

naar Londen om meer kunstonderwijs te genieten. In deze periode vervaardigde hij ook zijn eerste sculptuur. In 1910 ging hij in Parijs wonen en studeerde aan de École Nationale Supérieure des Beaux-Arts. Het volgende jaar nam hij deel aan de Salon des Indépendants en Salon d'Automne, beiden exposities als reactie op de conservatieve Parijse salons. Hier raakte hij geïnteresseerd in het kubisme. In deze periode in Parijs maakte hij dan ook kennis met andere belangrijke kunstenaars als Pablo Picasso, Constantin Brancusi en Henri Matisse.¹⁰⁰

Zadkine gaf zich vrijwillig op om in de Eerste Wereldoorlog als brancardier te werken en dit maakte een grote indruk op hem. Tijdens zijn dienst was de oorlog onderwerp van zijn tekeningen en aquarellen. Toen hij na een jaar, in 1917, ontslagen werd, omdat hij gewond was geraakt bij een gasaanval, begon hij aan een serie van twintig etsen over dit onderwerp. Hij trouwde met Valentine Prax in 1920 en datzelfde jaar vond zijn eerste retrospectief plaats in Parijs. Geïnspireerd door het kubisme maakte hij in deze periode veelal gedeconstrueerde beelden van steen of hout in geometrische vormen. Daarnaast maakte hij nog altijd veel aquarellen. Zijn bekendheid nam toe en in de jaren erna exposeerde hij niet alleen in Parijs, maar ook in Tokyo (1925), Londen (1928) en New York (1937).¹⁰¹

In 1941 vluchtte Zadkine, zelf van Joodse afkomst, naar Amerika, waar hij tot het einde van de Tweede Wereldoorlog zou blijven. In zijn tijd in Amerika exposeerde hij en gaf hij les. In 1945 keerde Zadkine 'ziek, droevig en blut' terug.¹⁰² Van 1948 tot 1950 exposeerde hij tweemaal in Nederland; in het Stedelijk Museum te Amsterdam en in het museum Boijmans Van Beuningen te Rotterdam, waar hij voor het eerst een schets toonde van *De Verwoeste Stad*. Ook had hij een retrospectief in het Parijse Musée National d'Art Moderne en ontving hij de Grote Sculptuur Prijs op de biënnale van Venetië.¹⁰³

Op 15 mei 1953 werd het oorlogsmonument *De Verwoeste Stad* geplaatst in Rotterdam. Eind jaren vijftig begon Zadkine met verschillende sculpturen ter ere van Vincent van Gogh. In 1961 werd een monument voor Van Gogh in Frankrijk geplaatst. In de jaren erna volgden meer sculpturen met Van Gogh als onderwerp, zowel voor Frankrijk als voor Nederland. Daarnaast had Zadkine verschillende grote tentoonstellingen in Londen, Parijs en Zurich. Op 25 november 1967 stierf Zadkine op zevenenzeventigjarige leeftijd in een Frans ziekenhuis en werd hij begraven in Parijs.¹⁰⁴

¹⁰⁰ Biography. (Zonder datum) Zadkine Research Center.

¹⁰¹ Biography. (Zonder datum) Zadkine Research Center.; Ossip Zadkine. (2006) Cultuurarchief.

¹⁰² Biography. (Zonder datum) Zadkine Research Center.

¹⁰³ Ibidem.

¹⁰⁴ Ibidem.

Zadkine heeft een oeuvre van zo'n vierhonderd sculpturen en enkele duizenden tekeningen, aquarellen, etsen en gouaches. Terugkerende thema's in zijn werk zijn oorlog, de mens, mythologie en muziek. Daarnaast heeft hij ook vaak andere kunstenaars als onderwerp genomen.¹⁰⁵ In zijn werk heeft hij gebruik gemaakt van allerlei materialen, van brons, hout en steen tot lood, aluminium en graniet.¹⁰⁶ Zijn werk is geometrisch van vorm, geïnspireerd op het analytisch kubisme waar hij in Frankrijk mee in aanraking kwam.¹⁰⁷

Het kunstwerk

De Verwoeste Stad wordt ook wel *Stad zonder hart* genoemd. Het draagt zelfs de oneerbiedige bijnaam Jan Gat. Het is een bronzen beeld van ruim zes meter hoog. Het is geplaatst op een voetstuk. Op deze sokkel bevindt zich de volgende tekst:

'De Verwoeste Stad'

Ossip Zadkine 1890-1967

In 1953 aangeboden aan Rotterdam, evenals wij

in de oorlog 1940-1945

in het hart getroffen

de Bijenkorf

Het werk vertoont een vorm dat doet denken aan een mens. Deze mens is echter niet volledig figuratief weergegeven, maar in geometrische vormen gegoten. Ook de vorm die zich naast het mensfiguur bevindt, is niet in één oogopslag te herkennen. De vorm verwijst naar een boom, de takken afgehakt en ingekort tot niet meer dan een stomp. Daarnaast wordt de figuur met verschillende gezichtspunten tegelijk getoond, kenmerkend voor de kubistische stijl. Het hoofd staat 'verkeerd' op het lichaam en de benen staan in een onnatuurlijke houding. De mensfiguur staat met de armen ter hemel geheven. De handen hebben de vingers gespreid en de mond vormt een schreeuw. Temidden van het brons is een gat zichtbaar, waar bij een mens de vitale organen zitten. Ondanks de abstrahering van de figuur is de symbolische inhoud duidelijk. De mens schreeuwt, van woede, van wanhoop, van ongeloof om de gebeurtenissen van de tijd. Het gat symboliseert de leegte die de mens van binnen voelt, maar ook de leegte

¹⁰⁵ Works. (Zonder datum) Zadkine Research Center.

¹⁰⁶ The Work of Zadkine. (Zonder datum) Zadkine Research Center.

¹⁰⁷ La Demeure Humaine. (Zonder datum) Buitenbeeld in Beeld.

van de stad, die door de bombardementen volledig in puin lag. De onnatuurlijkheid van de houding voegt toe aan het idee van ongemak en onwil.

Voor kunst in de openbare ruimte geldt vaak dat kunstwerk en omgeving hand in hand gaan. Dit kunstwerk staat al sinds de plaatsing in 1953 op Plein 1940 aan de Leuvehaven te Rotterdam. Ten zuiden bevindt zich het Maritiem Museum, waarvan het buitengedeelte te zien is vanaf het plein. Aan de andere kant staat het flatgebouw de Coopvaert. Het plein is vrij van verkeer en grenst aan de straat Blaak, in het centrum van Rotterdam. Het beeld *De Verwoeste Stad* staat op het midden van het plein. Toen het werk werd onthuld in 1953 droeg het plein nog niet zijn huidige naam. Tot de naam Plein 1940, naar de beginjaren van Tweede Wereldoorlog, werd pas in 1958 besloten.¹⁰⁸

De totstandkoming van het kunstwerk

Inspiratie voor het kunstwerk was de start van de Tweede Wereldoorlog voor Nederland. Op 10 mei 1940 vielen de Duitse troepen Nederland binnen. Hoewel ze veel van Nederland in korte tijd veroverden, waren er steden die zich niet zonder slag of stoot gewonnen gaven. Rotterdam was één van de steden die tegenstand bood. De Duitse macht was echter niet van plan veel tijd te verdoen in het onderhandelen met Nederland, omdat het verder wilde reizen naar Frankrijk. Om die reden werden bommenwerpers op de stad afgevuurd. Zo'n elfhonderdvijftig bommen van vijftig kilogram en zo'n honderdachtenvijftig bommen van tweehonderdvijftig kilogram kwamen op het centrum van Rotterdam neer. De verwoesting was immens. In totaal werden vijftwintigduizend huizen, vijftwintighonderd winkels, vijfenzeftig scholen en vijftwintig kerken geraakt. Hierbij kwamen bijna negenhonderd mensen om het leven. De bommen maakten ruim tweeëneenhalve vierkante kilometer van de stad met de grond gelijk.¹⁰⁹ De dag na de bombardementen gaf Nederland zich over aan de Duitse macht.

De verwoesting van het centrum van Rotterdam was ook na het einde van de oorlog nog duidelijk zichtbaar. Het aanzicht was dan ook een bron van inspiratie voor Zadkine. Hij reisde in 1947 met de trein, waarschijnlijk onderweg naar zijn vriend en kunstenaar Hendrik Wiegiersma, die in Deurne woonde. Zijn treinreis bracht hem door het verwoeste centrum van Rotterdam.¹¹⁰ Hetzelfde jaar toonde Zadkine op een expositie in Berlijn een eerste versie van

¹⁰⁸ Straatnamen. (Zonder datum) Gemeentearchief Rotterdam.

¹⁰⁹ De Verwoeste Stad. (Zonder datum) City Guide Rotterdam.

¹¹⁰ In die tijd (1947) bestond het luchtspoor al, een spoorviaduct van 2,2 kilometer lengte, dat dwars door het centrum van Rotterdam ging, onderdeel van de spoorlijn Rotterdam-Breda. Bron: Spoorlijn Breda-Rotterdam. (2008) Railix.net.

het beeld.¹¹¹ Het ontwerp was van terracotta, was zeventig centimeter hoog en droeg de titel *Premier project pour le monument à une ville détruite*.¹¹² Na deze expositie, ‘Franse beeldhouwkunst van Rodin tot heden’ genaamd, kwam het werk kapot terug.¹¹³ Zadkine maakte een nieuwe versie van het beeld. Deze grotere, gipsen versie werd in 1948 op een solotentoonstelling in Brussel en Amsterdam getoond. Het ontwerp trok in de Nederlandse expositie veel aandacht. Zozeer zelfs dat het aanleiding was tot de opdracht voor een grote bronzen versie voor de stad Rotterdam. In tegenstelling tot veel andere kunstwerken in de openbare ruimte was de opdrachtgever echter niet de overheid, maar een particulier. De toenmalige algemeen directeur van de Bijenkorf, het warenhuisconcern, Gerrit van der Wal, was een groot liefhebber van moderne kunst. Hij was degene die het initiatief nam om het beeld te laten vervaardigen en aan de stad te schenken.¹¹⁴ Het werk was niet alleen voor de stad zelf, maar ook ter nagedachtenis aan de omgekomen joodse personeelsleden van het bedrijf, ruim zevenhonderddertig in totaal.¹¹⁵ De Bijenkorf, en daarmee Van der Wal, werd echter pas in 1978 bekend gemaakt als de schenker van het beeld. In 1949 toonde Zadkine in Parijs het beeld *Ontwerp voor de Verwoeste Stad Rotterdam*. De vormgeving van het beeld was dus al zo goed als af.¹¹⁶

38

Voordat het kunstwerk echter in de stad geplaatst werd, werd het ontwerp tot tweemaal toe aan de burgers van Rotterdam beschikbaar gesteld. De eerste keer gebeurde dit in het Museum Boijmans Van Beuningen, in 1949. Een bronzen ontwerp werd in de bovenhal tentoongesteld. Het werk droeg echter niet meer de naam van de stad Rotterdam in haar titel.¹¹⁷ Het ontwerp werd voor een tweede maal tentoongesteld in 1950. In de zomer van dat jaar vond de tentoonstelling ‘Rotterdam Ahoy’ plaats. Hiermee werd de opening van de nieuwe haven gevierd. Het ontwerp van Zadkine werd getoond met op de achtergrond een luchtfoto van het verwoeste centrum van Rotterdam (zie afbeelding 9). Tevens haalde het ontwerp het nieuws.¹¹⁸

In 1951 was het besluit officieel. Er waren echter wel voorwaarden verbonden aan de schenking. Zo moest de gemeenteraad unaniem akkoord gaan met het besluit en mocht Zadkine zelf bepalen waar het beeld zou komen te staan. Het beeld mocht daarna ook niet

¹¹¹ Ossip Zadkine. *De Verwoeste Stad*. (2002) Goddeau.com.

¹¹² *De Verwoeste Stad – het Essay*. (Zonder datum) Sculpture International Rotterdam.; Zadkine. (2011) Kubisme.info.

¹¹³ Zadkine. (2011) Kubisme.info.

¹¹⁴ *De Verwoeste Stad – het Essay*. (Zonder datum) Sculpture International Rotterdam.

¹¹⁵ Rotterdam, *De Verwoeste Stad* (Zonder datum) Nationaal Comité 4 en 5 mei.

¹¹⁶ *De Verwoeste Stad – het Essay*. (Zonder datum) Sculpture International Rotterdam.

¹¹⁷ Ibidem.

¹¹⁸ Model *De Verwoeste Stad* getoond. (Zonder datum) Sculpture International Rotterdam.

meer van plaats veranderen. De kunstenaar had de keuze uit de huidige plek Leuvehaven, het park achter het Museum Boijmans Van Beuningen en het Kruisplein, tegenover het station. De kosten voor het beeld kwamen voor rekening van de Bijenkorf. Slechts de sokkel waar het beeld op kwam te staan en de procedure van plaatsing moesten door de gemeente betaald worden. Dit kostte de gemeente in totaal 24.500 gulden.¹¹⁹ Het kunstwerk werd op 15 mei 1953 onthuld. Op 14 mei 2007 wordt het beeld nogmaals onthuld, nadat het beeld is gerestaureerd en het plein is gerenoveerd.¹²⁰



Afbeelding 9: Ontwerp voor De Verwoeste Stad, tentoonstelling Rotterdam Ahoy, 1950

Het debat

De reden voor het kiezen voor *De Verwoeste Stad* als casestudy is dat het beeld niet zonder controverse in Rotterdam tot stand is gekomen. De verschillende reacties kwamen vooral naar voren tijdens de twee presentaties van het ontwerp van Zadkine. De twee punten die worden bekritiseerd zijn de vormgeving, een moderne stijl die niet iedereen kan behagen, en de ruimte waar het zich moet gaan bevinden.

¹¹⁹ Nieuwenhuis-Verveen, L.G.W.J. (1972) *Standbeelden, monumenten en sculpturen in Rotterdam*. Gemeentearchief Rotterdam.

¹²⁰ Rotterdam, De Verwoeste Stad (Zonder datum) Nationaal Comité 4 en 5 mei.

Wat betreft de ruimte werd de vergelijking getrokken met het standbeeld van Erasmus. In 1950 bevond dit beeld zich op de Coolingsingel.¹²¹ Het beeld werd al in 1622 geplaatst en de omgeving is onderhevig geweest aan de tijd. Hierdoor paste het beeld niet langer in zijn omgeving. De kritiek was dan ook vooral een bezorgdheid over het lot van het beeld van Zadkine. Zo wordt gesteld:

*'We kunnen ons indenken dat het te Rotterdam, in een passende omgeving 'werken' zal. Het op zichzelf zo mooie standbeeld van Erasmus, dat nu op de Coolingsingel tegenover de nieuwe kolossus van de Rotterdamsche Bank staat en nog half temidden van kale vlakten, veroorzaakt door het afschuwelijke bombardement, doet dit nauwelijks, het is te klein geworden voor zijn omgeving. Het humanisme en de wijsheid van Erasmus leggen het af tegen de barbaarse feiten... Zadkine tracht er als een wanhopige tegen in te roepen en wanneer dit goed op schaal geschiedt zijn er misschien mensen die hem horen.'*¹²²

De kritiek die hier wordt geuit is dus of het kunstwerk wel goed zal 'werken' in de ruimte. Op de moderne vormgeving wordt hier geen kritiek geuit. Er waren echter wel degelijk tegenstanders van het beeld om die reden.¹²³ Het beeld werd als te heftig en te expressief ervaren.¹²⁴ De felste tegenstander was ir. J.A.C. Tillema. Tillema (1904-1999) was van 1938 tot 1969 werkzaam voor de Gemeentewerken Rotterdam. In 1946 werd hij benoemd tot directeur en was in die periode vooral gemoeid met de wederopbouw van de stad en haven.¹²⁵ Opvallend is dus dat de grootste tegenstander werkzaam was voor de gemeentelijke overheid. Hij uitte zijn kritiek, naar aanleiding van de ontwerppresentatie in 1950, in het blad R.K. Bouwblad, uitgebracht door het Algemeen Kristelijk Kunstenaarsverbond. Hij schreef:

'Ik vind dan de stoffelijke analogie tussen de verwoeste stadskern en een gruwelijk verminkte mens ronduit banaal en stuitend... ik vraag me af of Zadkine's slachtoffer niet al te duidelijk een inslag heeft die te macaber is om nog tot het domein van de schoonheid te behoren'

'Deze gefolterde kreunt niet, hij sterft niet, neen hij gilt, hij brult, hij wentelt zich in een krankzinnig makende smart. Zijn opstandige, gruwelijke verschrikking kon dan ook niet meer

¹²¹ Het beeld bevindt zich nu op het Grotekerkplein voor de Sint Laurenskerk. Bron: Redder Erasmusbeeld Wim van den Berg overleden. (19 november 2010) Rotterdam Noord Dichtbij.

¹²² Engelman, J. (11 februari 1950) *Monument voor een De Verwoeste Stad. Debat over het beeld van Zadkine.*

¹²³ Pachner, J. (Winter 1994) *Zadkine and Gabo in Rotterdam.*

¹²⁴ Interview met Dees Linders van Sculpture International Rotterdam. (7 september 2011) Archined.nl.

¹²⁵ Van der Plas, A.B.M. (Zonder datum) *Ir. J.A.C. Tillema*, pp. 155 & 157

met normale middelen, met normale ledematen en een normaal gelaat worden uitgedrukt en zo werd hij tot een woeste, een sinistere golem, een mens die verwerd tot een demon, wiens machteloze opstandigheid een helse bijmaak heeft gekregen.'

*'Moet deze bezetene, zes meter hoog, voor altijd als een demonische gesel het nieuwe hart van mijn stad slaan met verlamming?'*¹²⁶

Zijn kritiek richtte zich dus voornamelijk op de vormgeving van het beeld. De moderne stijl was naar zijn mening, en sommigen met hem, niet passend voor het doel van het beeld. Naast deze twee vormen van kritiek van tegenstanders, werd er veelal positief gereageerd op het ontwerp van het kunstwerk. Niet alleen was men trots op het feit dat de stad een beeld zou krijgen van een grote kunstenaar, ook de vormgeving was juist een pluspunt.¹²⁷ Eén van de reacties:

*'Van alles spreekt voor velen dit beeld. Het spreekt zoals alleen een groot kunstwerk dat kan, niet alleen van die dag, maar ook van het wezen van onze stad en haar primaire krachten, van het zwaaien van de kranen, van de stoomwolken boven de rivier, van de lichamen der dokwerkers, ook van het ruimteverlangen, de kracht en de beweging en de drang, die ons door deze tijd heen moet helpen...'*¹²⁸

41

De positieve ontvangst werd wellicht vergemakkelijkt door het symbolisme dat Zadkine er zelf al aan gaf. In gesprekken met journalisten bij de tentoonstelling van het ontwerp in Museum Boijmans Van Beuningen benoemde hij Rotterdam als 'een stad welk haar hart is uitgerukt'. Dit droeg bij aan het beeld van het kunstwerk als verwording van de stad. Bovendien werd de vormgeving, met haar rauwe, grove vormen geassocieerd met het karakter van de stad.¹²⁹

Naast de discussie die oplaaide tijdens de presentatie van het ontwerp in 1949 en 1950 is het kunstwerk in latere tijden weer in opspraak gekomen. Hierbij ging het echter niet om het beeld zelf, maar om de plaats en omgeving van het werk. In 1975 moest het werk een stuk opschuiven vanwege de aanleg van metrostation Leuvehaven. In 1982 moest het werk weer

¹²⁶ Engelman, J. (11 februari 1950) *Monument voor een De Verwoeste Stad. Debat over het beeld van Zadkine.*

¹²⁷ De Verwoeste Stad – het Essay. (Zonder datum) Sculpture International Rotterdam.

¹²⁸ Rotterdam, De Verwoeste Stad (Zonder datum) Nationaal Comité 4 en 5 mei.

¹²⁹ Ibidem.

opschuiven om plaats te maken voor de bouw van het Maritiem Museum.¹³⁰ Toen de bouw van het appartementengebouw Coopvaert wederom een reden tot verplaatsing dreigde te worden, organiseerde de commissie van de Internationale Beelden Collectie (IBC), wat nu de Sculpture International Rotterdam is, in december 2004 een bijeenkomst waarbij alternatieve locaties voorgesteld konden worden.¹³¹ De omgeving was sinds 1953 zo veranderd dat men zich afvroeg of het beeld niet beter tot zijn recht zou komen op een andere plek. Eén van de voorgestelde locaties was Binnenrotte/Hoogstraat. Dit voorstel werd ingediend door een burgerinitiatief. Men vond het plein bij Binnenrotte, dat vandaag de dag gebruikt wordt voor de markt, meer ruimte bieden dan het Plein 1940. De commissie IBC had dit voorstel en de andere alternatieve locaties in overweging genomen. Uiteindelijk werd er door de Burgemeester en Wethouders op advies van de commissie besloten *De Verwoeste Stad* op het Plein 1940 te houden. Als redenen werden aangevoerd dat de locatie Binnenrotte, de beste tweede optie naast Plein 1940, niet voldeed, omdat het stedenbouwkundige ontwikkelingen zou ondergaan, het beeld op die plek te kwetsbaar zou zijn en de openheid van het plein een ‘intieme, individuele en collectieve beleving’ in de weg stond.¹³² Bovendien had het Plein 1940 een ‘historische bepaaldheid’; Zadkine had immers voor die plek gekozen.¹³³

42

Na het besluit *De Verwoeste Stad* op zijn vertrouwde locatie te behouden, werd het beeld gerestaureerd. Tijdens de restauratie bleef het beeld zichtbaar voor het publiek; het werd in een speciaal gemaakt restauratieatelier in een transparante loods van plexiglas geplaatst en ter plekke gerestaureerd.¹³⁴ Na restauratie werd het beeld in april 2006 weer op zijn sokkel geplaatst.¹³⁵ Naast het beeld werd ook het plein zelf aangepakt. In 2007 werd het beeld opnieuw onthuld; het plein was gerenoveerd. In plaats van het lege plein dat het daarvoor was, waren er bomen en bankjes aan toegevoegd. Ook vestigde zich er een restaurant met een terras.¹³⁶

¹³⁰ De Verwoeste Stad moet weer eens verhuizen. (23 december 2004) Trouw.

¹³¹ Wethouder Bolsius hijst De Verwoeste Stad op definitieve plek. (11 april 2006) Sculpture International Rotterdam.

¹³² Advies van B&W burgerinitiatief inzake de verplaatsing van De Verwoeste Stad naar de Binnenrotte. (13 januari 2006) Gemeente Rotterdam.

¹³³ Ibidem.

¹³⁴ De Verwoeste Stad gerestaureerd. (2005) Sculpture International Rotterdam.

¹³⁵ Wethouder Bolsius hijst De Verwoeste Stad op definitieve plek. (11 april 2006) Sculpture International Rotterdam.

¹³⁶ De Verwoeste Stad Zadkine op nieuw Plein 1940. (14 mei 2007) Sculpture International Rotterdam.

Terugkoppeling naar de theorie

Het debat rondom het beeld van Zadkine draait om de twee essentiële aspecten van kunst in de openbare ruimte, namelijk het kunstwerk en de omgeving van het beeld. Wat betreft de plek komt de theorie van De Certeau naar voren. Via de plek van *De Verwoeste Stad* wordt politieke macht uitgeoefend om een ruimte tot plek te doen stollen. Het eerste teken hiervan is de benaming van het plein. Het beeld werd in 1953 geplaatst, maar op dat moment draagt het plein nog niet haar huidige naam. De naam Plein 1940 wordt pas in 1958 gegeven. Op die manier wordt de ruimte ontnomen van een eigen, vrije betekenis. Samen met het kunstwerk wordt het plein tot een herinnering aan de gebeurtenissen van de Tweede Wereldoorlog. De ruimte wordt dus tot een plek. Dat de overheid het plein een specifieke functie geeft en het daarmee een betekenis geeft, gebeurt in dit geval wederom in 2007. Hierbij wordt het beeld opnieuw in ere hersteld door het op een vernieuwd plein neer te zetten. Hiermee wordt de functie van het plein opnieuw benadrukt. De renovatie van het plein, met nieuwe functionele toevoegingen als bankjes, bomen en een terras, haalt de oorspronkelijke functie van het plein terug. Door de jaren heen is het beeld in een concurrentiestrijd geweest met de groeiende omgeving. Hierdoor kwam het steeds meer in de verdrinking. Door het beeld opnieuw in het middelpunt te zetten en het plein hiernaar te vormen, krijgt de plek haar betekenis terug. Interessant is dat de burger, via burgerinitiatief, heeft getracht invloed uit te oefenen op de plek van het beeld. Dit mocht echter niet baten.

43

De openbare ruimte kan gezien worden als een strijdtoneel. Het werk vormt het onderwerp van discussie, met als aanleiding omstreden elementen aan het beeld. In de discussie kan het publiek met de overheid de dialoog aangaan. Anders dan Habermas stelt, is de ruimte geen plek voor dialoog tussen de bevolking, los van politieke macht. De overheid is onderdeel van de discussie. Het debat is zelfs gericht tegen de overheid, omdat zij de macht heeft het besluit terug te draaien. In dit geval ‘wint’ de overheid echter. Dit gebeurt vooral in de vorm van controle over de ruimte van het beeld.

De theorie van Habermas komt deels van pas in het geval van het beeld van Zadkine. Dit wil zeggen dat door de toevoeging van een functie door de overheid de ruimte door het publiek gebruikt wordt. Voor deze ruimte is dit grotendeels een herdenkingsfunctie. Hedentendage betekent dit onder andere dat het plein op vier mei wordt gebruikt voor de herdenking van de Tweede Wereldoorlog. Het gebruik van de ruimte geeft het dus haar betekenis. Als het publiek de ruimte niet voor die reden zou gebruiken, en dus tegen de opgelegde functie ingaat, verwordt de plek weer tot ruimte. Dit kan tegengegaan worden door een hernieuwde betekenisgeving, zoals in 2007 dus het geval was. Belangrijk is dat hierdoor

de waarde van het kunstwerk voor de burger wordt gecreëerd. De herdenkingsfunctie voegt waarde aan het kunstwerk toe. Dit betekent dat het beeld een gebruikswaarde krijgt. De gebruikswaarde is voor dit kunstwerk de belangrijkste waarde. Het beeld dient ter herdenking, benadrukt door de vier mei herdenking die bij het beeld jaarlijks wordt gehouden. Daarnaast draagt het werk ook een bestaanswaarde: het beeld en bijbehorende plein krijgen een functie in het leven van de burger. De toevoeging van het beeld definieert de ruimte en maakt het tot een fysiek referentiepunt. Ook is er sprake van een optiewaarde; de omgeving wordt aantrekkelijker gemaakt. Deze waarden bevindt zich op de achtergrond van de gebruikswaarde. Wat betreft effecten heeft *De Verwoeste Stad* vooral een sociale waarde; het brengt mensen samen voor herdenking. Het beeld vormt tevens de gemeenschappelijke identiteit, de identiteit van de Rotterdammers. Op de achtergrond hiervan staat de economische waarde, door het aantrekken van bezoekers. De overheid heeft in dit geval de overhand en heeft met haar beleid de ruimte betekenis gegeven, waar de burger gebruik van maakt. Door het toevoegen van de specifieke betekenis wordt de waarde voor het publiek gecreëerd.

Hoofdstuk 5: Casestudy: *Santa Claus*

In dit hoofdstuk wordt gekeken naar het kunstwerk *Santa Claus* van Paul McCarthy. De reden hiervoor is dat het kunstwerk onderwerp van discussie is (geweest). Het debat laaide op tijdens de totstandkoming in 2003, toen het werd aangekocht, en is vandaag de dag nog altijd niet helemaal gesust. Voordat de argumenten die in het debat aangevoerd werden besproken worden, zullen eerst de kunstenaar, de inhoud van het werk en de totstandkoming ervan behandeld worden. Als laatste zal de verbinding tussen het voorbeeld en de theorie van dit onderzoek worden geanalyseerd.



Afbeelding 10: Paul McCarthy – *Santa Claus*, 2001 (aankoop 2003)

De kunstenaar

Paul McCarthy werd op 4 augustus 1945 geboren in Salt Lake City, Utah. Van 1966 tot 1968 studeerde hij aan de universiteit in zijn geboortestad. Het volgende jaar volgde hij vakken in de schilderkunst aan de San Francisco Art Institute, maar verhuisde daarna naar Los Angeles,

waar hij nog altijd woont en werkt. In 1973 haalde hij daar zijn Mastergraad (Master of Fine Arts) aan de University of Southern California film- en videokunst.¹³⁷ Al eind jaren zestig maakte hij (korte) films die veelal zijn performances vertonen. Gedurende zijn gehele carrière blijven performances een belangrijk onderdeel van zijn kunst. In 1973 nam hij voor het eerst deel aan een groepstentoonstelling in een galerie. De tentoonstelling vond plaats in Californië en heette ‘Conceptual Art’. Door de jaren heen neemt het aantal groepstentoonstellingen meer en meer toe. In 2010 was hij van zo’n veertig tentoonstellingen onderdeel. Zowel in Amerika, Europa en Azië vonden deze exposities plaats. Naast groepstentoonstellingen heeft hij ook veel solotentoonstellingen gehad, waarvan de eerste al in 1974 plaatsvond. Waar deze tentoonstellingen in de jaren tachtig vooral nog Amerika betroffen, nam zijn bekendheid in de jaren negentig wereldwijd toe.¹³⁸

Zijn gehele oeuvre tot nu toe bestaat naast (gefilmde) performances ook uit installaties, sculpturen en tekeningen. In zijn werk richt hij zich op de Westerse cultuur. Zaken als ketchupflessen, seksattributen, presidenten, dieren, poep en de kerstman maken veelvuldig deel uit van zijn kunst. McCarthy presenteert zijn onderwerpen op dergelijke wijze dat het vaak als confronterend, verontrustend en bizar bestempeld wordt. Dit komt doordat hij op het eerste gezicht normale voorwerpen op een andere manier weergeeft om een nieuwe betekenis toe te voegen. Met zijn werk oogt McCarthy kritiek te geven op de samenleving van nu en probeert hij de toeschouwer een andere dimensie van een bekend voorwerp te laten zien. Voorbeelden hiervan zijn twee opgeblazen varkens, de één zijn duidelijk zichtbare kontgat naar boven stekend en de ander zonder hoofd (*Piggies*, 2007).¹³⁹ Of een foto van een speelgoedpop, met kleerscheuren en vies van de modder, waarbij onder de rok vandaan een uitsteeksel zichtbaar is dat doet denken aan een penis (*Dirty Dotty*, 2002).¹⁴⁰ Een ander voorbeeld zijn twee figuren, één mannelijk, één vrouwelijk, benadrukt door het laten zien van de geslachtsdelen, met appels voor hoofden, die beide op een stuk gatenkaas staan (*Apple Heads on Swiss Cheese*, 1997-1999).¹⁴¹

¹³⁷ Paul McCarthy (2012) Hauser & Wirth.

¹³⁸ Ibidem.

¹³⁹ Paul McCarthy – Images. (1)(2012) Hauser & Wirth.

¹⁴⁰ Paul McCarthy – Images. (2)(2012) Hauser & Wirth.

¹⁴¹ Paul McCarthy – Images. (3)(2012) Hauser & Wirth.

Het kunstwerk

Santa Claus is van brons en maar liefst zes meter hoog.¹⁴² Het werk is duidelijk figuratief, het onderwerp is dan ook niet moeilijk te raden. De figuur is de kerstman, te zien aan de karakteristieke lange baard, jas met riem en kerstmuts op het hoofd. In zijn linkerhand draagt de kerstman zijn bel, waarmee hij zijn aankondiging bij de kinderen kan maken. Het onschuldige beeld van de alombekende kerstman wordt op McCarthiaanse wijze teniet gedaan door het voorwerp in de rechterhand. Op het eerste gezicht lijkt dit een zeer gestileerde kerstboom te zijn, om in het kerstmannethema te blijven. Maar juist deze veronderstelling is onjuist. Het voorwerp in de rechterhand van de kerstman is net zo figuratief als de rest van het beeld; het is een anale dildo. Zonder al te ver in de te gaan op het precieze gebruik van dit voorwerp, kan gezegd worden dat het gaat om een seksspeeltje. Net als in zijn andere kunstwerken voegt McCarthy twee werelden samen, in dit geval dat van de kinderlijke fantasie en die van de volwassene lust. Het werk kreeg dan ook als snel de bijnaam *Kabouter Buttplug*. Ook met dit werk bekritiseert McCarthy de moderne samenleving. De Amerikaanse Santa Claus is geïnspireerd op de Nederlandse Sinterklaas en in het leven geroepen om het kerstfeest een vriendelijk en herkenbaar gezicht te geven. Hoewel het kerstfeest een religieuze viering is, wordt het gebruik van de kerstman als symbool meer en meer een commercieel gebeuren. Het verkopen van producten voor en tijdens het kerstfeest neemt de overhand en de traditie schuift meer op de achtergrond. McCarthy wil dit met zijn *Santa Claus* duidelijk maken. De kerstman is niet langer een onschuldig symbool, maar onderdeel van de moderne samenleving, waarin commercie hoogtij viert. De toevoeging van een voorwerp als een seksspeeltje benadrukt deze anti-consumentistische betekenis. Het voorwerp, waar nog altijd een zekere taboe op rust, verandert het beeld van de kerstman en laat de toeschouwer een andere kant zien.

Zoals ook bij de casestudy van *De Verwoeste Stad* naar voren kwam, is de omgeving van het beeld een belangrijk onderdeel van het kunstwerk. Voor *Santa Claus* geldt dat het op dit moment zich op het Eendrachtsplein te Rotterdam bevindt. Dit plein ligt in het centrum van de stad, niet ver van het Centraal Station, en vormt de toegang tot het Museumkwartier, een wijk waar veel creatieve bedrijven en instellingen te vinden zijn, waaronder het Museum Boijmans Van Beuningen, het centrum voor hedendaagse kunst Witte de With en het Centrum Beeldende Kunst. Dat *Santa Claus* hier staat, is niet vanzelfsprekend. De plaatsing van het

¹⁴² Santa Claus op straat. (21 augustus 2008) Persberichten Museum Boijmans Van Beuningen.

beeld is het grootste onderwerp van discussie geweest binnen het debat over het kunstwerk. Meer hierover zal verderop in dit hoofdstuk te lezen zijn.

De totstandkoming van het kunstwerk

In 2001 was door het college B&W van Rotterdam al besloten een werk van Paul McCarthy aan te kopen. In 1999 was daarvoor al geld gereserveerd. Dit geld was afkomstig uit het Fonds Stadsverfraaiing, dat in dat jaar twee miljoen beschikbaar stelde om kunstwerken voor de openbare ruimte aan te kopen en zo de ‘Culturele As’ van de stad te versterken.¹⁴³ Achterliggende reden hiervoor was het feit dat Rotterdam in 2001 Culturele Hoofdstad van Europa zou zijn. Specifieker wilde het college van B&W binnen de as een ‘monumentaal werk aan het Kruisplein realiseren’.¹⁴⁴ Om de plannen uit te voeren werd de commissie Internationale Beelden Collectie opgericht, waarin onder andere kunstverzamelaar Joop van Caldenborgh, kunstenaars Joep van Lieshout en Ben Zegers, Rein Wolfs, hoofd presentatie van Museum Boijmans Van Beuningen, kunsthistoricus Jan van Adrichem en als secretaris van de commissie Hans Abelman zaten.¹⁴⁵ In het eerste ontwerp van McCarthy voor het beeld hield de kerstman in de ene hand de bel vast en in de andere een kerstboom, het beeld was bovendien in de traditionele kleuren rood en wit. De commissie wees dit echter af en vroeg om een gewaagder ontwerp. Op verzoek daarvan maakte McCarthy het huidige ontwerp.¹⁴⁶

Tot de koop van *Santa Claus* van Paul McCarthy werd op 20 februari 2003 besloten door het college van B&W.¹⁴⁷ De omstredenheid van de kunstenaar was juist aanleiding tot het advies van de commissie Internationale Beelden Collectie het beeld voor de stad aan te kopen. Het provocerende aspect van het werk zou volgens de commissie Rotterdam niet afschrikken. De commissie beschreef het werk als ‘verbinding tussen hoog en laag, officiële kunst met volkskunst’. Zij zag het werk als ‘herkenbaar en voor iedereen toegankelijk. Het geeft een draai aan de werkelijkheid en maakt het gewone en triviale bijzonder.’¹⁴⁸ Bovendien zou Rotterdam de enige zijn met een dergelijke kerstman. Het werk kostte de gemeente Rotterdam €280.000.¹⁴⁹ In eerste instantie zou het beeld worden geplaatst op de hoek van de Kruiskade en de Karel Doormanstraat, bij het concertgebouw De Doelen.¹⁵⁰ Deze locatie is

¹⁴³ Voorstel beschikbaarstelling gelden uit het Fonds Stadsverfraaiing. (7 december 1999) Gemeente Rotterdam.

¹⁴⁴ Ibidem.

¹⁴⁵ Rotterdam krijgt rode dildoreus. (26 februari 2003) Trouw.;

Zeger Reyers, Paul McCarthy en John Oswald. (2004) R.A.M. VPRO.

¹⁴⁶ Boileau, E. (Zonder datum) Twee iconen over macht en invloed.

¹⁴⁷ Rotterdam koopt zes meter hoge kerstman met ‘buttplug’. (21 februari 2003) Rotterdamsch Dagblad.

¹⁴⁸ Rotterdam krijgt rode dildoreus. (26 februari 2003) Trouw.

¹⁴⁹ Ibidem.

¹⁵⁰ Santa Claus – Paul McCarthy (Zonder datum) Openbarekunst.nl.

dicht bij het Centraal Station, het winkelgebied van het centrum en tussen creatieve instellingen als de schouwburg, Hogeschool voor de Kunsten Codarts en de Pathé bioscoop. Hierdoor zouden veel mensen er mee in aanraking komen, niet alleen burgers, maar ook veel bezoekers.

Het plan om de kerstman op het plein bij De Doelen neer te zetten kreeg zoveel negatieve reactie dat er gezocht moest worden naar een andere locatie. De commissie IBC kwam eerst met het plan het beeld dan maar op het Binnenwegplein te zetten.¹⁵¹ Dit plein, haaks op de Lijnbaan en Coolingsingel, werd vanwege te grote weerstand echter ook niet de nieuwe bestemming. Het derde voorstel van de commissie, Van Oldenbarneveltplaats, even verderop, ging ook niet door. Het gebied werd herontwikkeld tot een tweede Koopgoot.¹⁵² Omdat er geen plek gevonden kon worden voor het beeld, werd het in 2005 op het binnenplein van het Museum Boijmans Van Beuningen geplaatst, tot die tijd had het beeld in delen in een loods gelegen.¹⁵³ Daar zou het drie jaar blijven staan. In augustus 2008 werd het beeld op de stoep van het museum gezet, om plaats te maken voor een nieuw werk.¹⁵⁴ Nog datzelfde jaar verhuisde de kerstman naar zijn definitieve plaats op het Eendrachtsplein. Deze locatie was echter niet door de commissie Internationale Beelden Collectie geadviseerd. In 2008 hadden zich verscheidene partijen gemeld die het beeld in hun wijk wilden hebben. Op 10 juni 2008 besloot het college van B&W tot de locatie Eendrachtsplein.¹⁵⁵ (Onder ‘debat’ meer over deze beslissing) Op deze manier maakt het beeld zijn oorspronkelijke doel waar: het vormt onderdeel van de Beeldenroute op de ‘Culturele As’ van de stad.¹⁵⁶ Bovendien sluit deze locatie goed aan bij de betekenis van het werk. Het bevindt zich in een winkelgebied en vormt de toegang tot de culturele wijk. Het kiezen van een locatie voor dit beeld is onderhevig geweest aan veel discussie. De definitieve plek van het beeld is bovendien op aandringen van de bevolking aldaar gekozen. Hoe dit debat verlopen is, wordt hieronder blootgelegd.

Het debat

Al vanaf het moment dat in 2003 bekend werd dat het college van B&W het kunstwerk *Santa Claus* voor het stadscentrum had aangekocht, laaide de discussie op. Deze discussie richtte

¹⁵¹ De Verwoeste Stad moet weer eens verhuizen. (23 december 2004) Trouw.

¹⁵² IBC valt niet veel te verwijten. (6 juli 2008) Algemeen Dagblad.

¹⁵³ De Verwoeste Stad moet weer eens verhuizen. (23 december 2004) Trouw.

¹⁵⁴ Santa Claus eindelijk op straat. (29 november 2008) Trouw.

¹⁵⁵ 28 november 2008!! Plaatsing Santa Claus op Eendrachtsplein. (21 oktober 2008) Sculpture International Rotterdam.

¹⁵⁶ Kabouter Buttplug naar Eendrachtsplein. (10 juni 2008) NRC.

zich op twee aspecten; het kunstwerk zelf en de locatie waar het moest komen. Bij het advies van de commissie ICB was al rekening gehouden met enige weerstand wat betreft de provocerende inhoud van het werk; het zou sommige mensen kunnen shockeren. Secretaris Abelman stelde echter wel het jammer te vinden ‘als de discussie zich nu helemaal op de dildo zou richten.’¹⁵⁷ Toch vormde het seksspeeltje in de hand van de kerstman bron van discussie. De reacties kwamen vooral vanuit de bevolking. Ze vond het beeld obscene, niet geschikt voor de openbare ruimte.¹⁵⁸ Bovendien vond men het het geld niet waard. De verbetering van de beeldencollectie van de stad in het kader van Culturele Hoofdstad van Europa was een beslissing van bovenaf, van de gemeente. De bevolking is niet om haar mening gevraagd; het beeld is niet van tevoren aan het publiek getoond.

Naast de burger was er ook binnen de overheid weerstand. Het besluit om het beeld aan te kopen kwam vanuit het college B&W. Dat college bestond uit de partijen Leefbaar Rotterdam, CDA en VVD. Wethouder Stefan Hulman van de VVD was verantwoordelijk voor Kunstzaken en dus hoofdverantwoordelijk voor de aankoop van het beeld.¹⁵⁹ Binnen de gemeenteraad heerste echter verdeeldheid over het werk. In de politieke discussie ging het echter vooral om de plek van het werk. De raadsleden beriepen zich op het Thorbecke-principe, het idee dat de overheid niet de oordelaar van kunst behoort te zijn, en richtten zich dan ook op de locatie van het beeld om zo haar ongenoegen over de aankoop te uiten.¹⁶⁰ In de raadsvergadering rondom de aankoop van het beeld werd door de verschillende partijen het vertrouwen uitgesproken in de commissie ICB, maar werd het besluit om het werk bij De Doelen te plaatsen bevestigd. Raadslid Harbers van de VVD diende dan ook een motie in om het beeld niet op die locatie te plaatsen, maar stelde voor een locatie te zoeken bij het Museum Boijmans Van Beuningen, in de museumtuin of het aangrenzende Museumpark.¹⁶¹ Hiermee zou het beeld worden onttrokken van de dagelijkse burger en geplaatst in de ruimte van het museum. Ook de partijen Leefbaar Rotterdam (zeventien zetels) en CDA (vijf zetels) maakten duidelijk het beeld niet in het centrum van de stad te willen zien. De PvdA (elf zetels) schaarde zich wel achter het besluit van de commissie. Er was dus grote verdeeldheid onder de gemeenteraadsleden, maar ook binnen het college. Zo zei CDA-wethouder van Onderwijs en Integratie Leonard Geluk dat hij ‘een beeld met een seksattribuut niet passend

¹⁵⁷ Rotterdam krijgt rode dildoreus. (26 februari 2003) Trouw.

¹⁵⁸ Beeldenstorm. (7 maart 2003) Rotterdamsch Dagblad. Geraadpleegd op 22 mei 2012 via http://www.ad.nl/ad/nl/1401/ad/integration/nmc/frameset/varia/kobala_article.dhtml?artid=rd085731

¹⁵⁹ Akkoord over college B en W Rotterdam (22 april 2002) NRC.

¹⁶⁰ Notulen Raadsvergadering (6 maart 2003) Gemeente Rotterdam.

¹⁶¹ Ibidem.

vind'.¹⁶² De commotie die onder de burger was ontstaan had dus invloed op het besluit van de overheid. De commissie ICB werd dan ook verzocht een andere locatie voor te stellen voor het plaatsen van het kunstwerk. Zoals eerder gezegd, werden de voorstellen van de commissie voor alternatieve locaties niet goedgekeurd. De gemeenteraad besloot daarom om het beeld voor bepaalde tijd onder de hoede van het Museum Boijmans Van Beuningen te plaatsen.¹⁶³ Ook tijdens het verblijf in de beslotenheid van de ruimte van het museum ontkwam het beeld niet aan de discussie. De commissie ICB was nog altijd belast met de taak een geschikte locatie voor het werk te vinden. In 2006 werden er echter nieuwe gemeenteraadsverkiezingen gehouden. Dit betekende een verandering binnen de politieke samenstelling van Rotterdam. Deze verandering was wellicht één van de aanleidingen voor het besluiten van het voortdurende debat. Vanaf 2006 regeerden de partijen PvdA, CDA, VVD en Groenlinks. De VVD-wethouder van Cultuur Hulman werd vervangen door Groenlinks-wethouder Orhan Kaya.¹⁶⁴ Kaya besloot tot de locatie Eendrachtsplein. Een belangrijk element binnen deze beslissing is het initiatief van de winkeliers van de Nieuwe Binnenweg. Deze winkelstraat komt uit op het Eendrachtsplein. De vereniging was al vanaf 2005, toen het beeld bij het museum werd geplaatst, bezig het in haar buurt te krijgen. Het bestuur van de winkeliersvereniging pleitte in 2006 bij wethouder Kaya voor plaatsing van *Santa Claus* bij haar straat ter vermaak en aantrekking van het winkelende publiek.¹⁶⁵ De winkeliers zagen het beeld als kenmerkend voor Rotterdam en specifiek voor hun straat: 'een straat waar 'kunst-met-een-knipoog' mogelijk is.'¹⁶⁶ Om aandacht te krijgen voor hun doel organiseerden de winkeliers acties, bijvoorbeeld een spoor van voetstappen die de 'kabouter' achter zou hebben gelaten tijdens zijn tocht van het museum naar het plein.¹⁶⁷

De toewijzing tot de locatie Eendrachtsplein was tegen het advies van de commissie ICB. De commissie adviseerde de wethouder deze locatie te verwerpen. De voornaamste reden voor dit negatieve advies was de beschikbare ruimte: de commissie beoordeelde deze als te krap.¹⁶⁸ Kaya ging in eerste instantie akkoord met dit advies en berichtte de winkeliersvereniging over de beslissing.¹⁶⁹ Deze was er echter sterk van overtuigd dat het beeld wel degelijk in haar gebied moest komen te staan. Het 'enthousiasme en de

¹⁶² Kerstman met 'boom' leidt tot stadhuisrel. (23 februari 2005) Sculpture International Rotterdam.

¹⁶³ Santa Claus is coming to town. (26 september 2005) Algemeen Dagblad.

¹⁶⁴ Rotterdam (gemeente) (2012) Wikipedia.

¹⁶⁵ Boileau, E. (Zonder datum) Twee iconen over macht en invloed.

¹⁶⁶ Verzoek om plaatsing van beeld Santa Claus op de Nieuwe Binnenweg. (10 september 2006) Crescendo Uno.

¹⁶⁷ Ibidem.

¹⁶⁸ Reactie op verzoek om plaatsing van beeld Santa Claus op Nieuwe Binnenweg. (9 februari 2007) Gemeente Rotterdam

¹⁶⁹ Ibidem.

vasthoudendheid van de ondernemersvereniging' had het college van B&W uiteindelijk toch doen besluiten het beeld op het Eendrachtsplein neer te zetten.¹⁷⁰

Ook op de locatie Eendrachtsplein zijn er nog altijd tegenstanders van het beeld. Niet alle winkeliers zijn er even blij mee.¹⁷¹ Maar er zijn zeker ook veel mensen wel voorstander van de locatie van het beeld en zien het als aanwinst voor het gebied.¹⁷² Door de plaatsing op het plein van het Museum Boijmans Van Beuningen hebben burgers en bezoekers aan het beeld kunnen wennen. Het beeld blijft voor sommige omstreken en shockerend, maar kan op de huidige locatie op meer bijval rekenen.

Terugkoppeling naar de theorie

Opvallend is dat net als de casestudy van *De Verwoeste Stad* ook in dit geval de discussie zich richt op de twee essentiële aspecten van kunst op straat, namelijk de vormgeving, oftewel hoe het beeld eruit ziet, en de locatie van het beeld. Voor *Santa Claus* geldt dat het beeld en de beoogde locatie sterk met elkaar verbonden zijn. De problemen met het vinden van een locatie komen door de mate van aanstootgevendheid van het beeld.

Ook in dit geval is de openbare ruimte een strijdtoneel, maar in dit geval verloopt de 'strijd' anders dan bij de andere casestudy. De omstreken van het beeld is zowel bij overheid als publiek reden voor discussie. Waar de negatieve reacties op het beeld van Zadkine geen invloed uitoefenden op de besluitvorming, zorgden de reacties op de kerstman ervoor dat het werk de eerste paar jaar 'weggestopt' zou worden.

Interessant is om hier te kijken naar de theorie van Habermas en De Certeau. Beide theorieën richten zich op de openbare ruimte. In dit geval is het echter zo dat het beeld zich nog niet in de openbare ruimte bevindt ten tijde van de totstandkoming en bijgaande discussie ervan. De openbare ruimte is hier dus niet de daadwerkelijke ruimte waar het werk zich al bevindt, maar het concept van een ruimte waar overheid en publiek invloed kunnen uitoefenen op besluiten van bovenaf. In deze conceptuele ruimte ontmoeten overheid en publiek elkaar. Door het gebruik van deze ruimte wordt dus geen betekenis gegeven aan de fysieke plek, maar gaat het dieper, namelijk betekenis geven aan de samenleving. Door zich in de conceptuele ruimte uit te spreken, kan men aangeven welke waarden belangrijk worden geacht. Hier is dan ook sprake van het op voorhand uiten van de waarde van kunst in de openbare ruimte. Het is een ruimte van dialoog, zoals in de theorie van Habermas terug te

¹⁷⁰ Verslag van openbare overlegvergadering. (25 juni 2008) Gemeente Rotterdam

¹⁷¹ Komt Buttplug hier? Dat vind ik tof! (11 juni 2008) Algemeen Dagblad.

¹⁷² Ibidem.

vinden is. In deze dialoog wordt het belang van de fysieke openbare ruimte in de samenleving duidelijk.

Anders dan bij Zadkine's beeld is er hier geen sprake van een stolling van de ruimte tot een plek. De uiteindelijke plek van Paul McCarthy's werk draagt geen specifieke functie over aan de ruimte. Een belangrijke reden hiervoor is de rol van het publiek. De 'strijd' is uiteindelijk door het publiek gewonnen. Het Eendrachtsplein is door het initiatief van de burger de plek van het werk geworden. Omdat de invloed van de overheid hier dus niet de overhand heeft, is er door de politieke macht ook geen functie aan de ruimte gegeven.

Uiteindelijk heeft dit kunstwerk belangrijke waarden gekregen voor de directe omgeving. Door het bestaan van het werk worden klanten getrokken (optiewaarde), maar het geeft de buurt ook een duidelijke markering door de samenkomst van commercie en kunst (bestaanswaarde). De toevoeging van het beeld maakt de ruimte tot een fysiek herkenningspunt. Waar voor *De Verwoeste Stad* de theorie van De Certeau beter toepasbaar was, komt de theorie van Habermas in dit geval meer naar voren. Het publiek kan zich los plaatsen van politieke macht door deze te overwinnen en zelf betekenis te creëren aan de ruimte. De gebruikswaarde ligt hier dan ook op de achtergrond. De door het publiek zelf gecreëerde optie- en bestaanswaarde zijn het belangrijkste. Hieraan verbonden is de economische waarde: het aantrekken van bezoekers aan het winkelgebied.

Conclusie:

Kunst in de openbare ruimte kent vele verschijningsvormen: schilderkunst, geluidskunst, lichtkunst, opblaasbare kunst, letterkunst, sculpturen. De vormgeving van kunst in de openbare ruimte geeft deze kunstvorm dan ook niet het unieke karakter. De uniekheid van kunst in de openbare ruimte ligt in de plek van de kunstwerken. Kunst in de openbare ruimte staat op vrij toegankelijke locaties en bereikt op die manier een breed publiek. De locatie maakt kunst in de openbare ruimte anders dan andere kunsten. Niet alleen is de ruimte onderdeel van het kunstwerk, de ruimte is de reden dat bij kunst in de openbare ruimte de overheid en het publiek dicht bij elkaar staan. Binnen deze scriptie is gebruik gemaakt van de hoofdvraag:

Wat is de rol van de overheid bij de totstandkoming van sculpturen in de openbare ruimte en wat betekent dit voor de waarde van de sculpturen voor het publiek?

De openbare ruimte is de plek waar overheid en burger samenkomen. De burger maakt gebruik van deze ruimte, of juist niet. De overheid tracht met haar beleid, en daarbij behorende wetten en regels, het gebruik van de ruimte te bevorderen, dan wel ongewenst gebruik tegen te gaan. Zowel Jürgen Habermas en Michel de Certeau zijn van mening dat door gebruik van de ruimte, de ruimte betekenis krijgt. Dit betekent dat de burger, de gebruiker van de ruimte, de openbare ruimte betekenisvol maakt door het gebruiken, en betekenisloos door het niet te gebruiken. De twee denkers scheiden wegen als het gaat om hoe dit gebruik tot stand komt. Habermas acht dat de burger in haar gebruik los staat van de macht, van de overheid. Het gebruik komt in zijn theorie tot stand tussen gebruikers zelf en komt dus niet tot stand door macht van buitenaf. Michel de Certeau is daarentegen van mening dat het gebruik van de openbare ruimte door de overheid beïnvloed wordt. Hij stelt dat de openbare ruimte onbestemd is totdat de ruimte een definitief karakter krijgt toebedeeld. Dit wil zeggen dat de ruimte tot plek getransformeerd wordt door een functie toe te voegen, waardoor de onbestemdheid wordt vervangen door een specifiek doel. Het toevoegen van een kunstwerk in een ruimte kan vanuit de theorie van De Certeau het definitieve karakter bezegelen of een functietoevoeging inleiden. Kunst op straat kan het gebruik van de ruimte stimuleren, maar de wil om de ruimte te gebruiken komt, in de theorie van Habermas, voort uit de burger en is niet opgelegd vanuit de overheid.

Kunst in de openbare ruimte is sinds de Tweede Wereldoorlog onderdeel van overheidsbeleid. In het begin behelst de ideologie vooral een wens ‘goede’ kunst dicht bij de

bevolking te krijgen. Kunst in de openbare ruimte gaf de bevolking de mogelijkheid in contact te komen met kunst. De overheid zag haar rol in die tijd als één van volksverheffing. De rol die de overheid kunst in de openbare ruimte door de jaren toebedeelde, was echter aan verandering onderhevig. Het afgelopen decennium wordt kunst op straat door de overheid ingezet om een ruimte te ‘verbijzonderen’. Door het toevoegen van een kunstwerk tracht de overheid een ruimte te markeren. Kunst op straat vervult dan ook de rol van functiebevestiging of functieverandering.

Voor het publiek kan kunst in de openbare ruimte verschillende waarden hebben: gebruikswaarde, optiewaarde, bestaanswaarde, economische waarde en sociale waarde. Voor kunst in de openbare ruimte betekent de gebruikswaarde dat de gebruiker bewust en onbewust een kunstwerk ‘gebruikt’. Zoals eerder gezegd wil het bewuste gebruik zeggen dat het kunstwerk doelgericht wordt bezocht en bekeken. Onbewust gebruik is aan de ene kant het gebruik van het kunstwerk als object, bijvoorbeeld door het als hangplek te gebruiken. Aan de andere kant kan de gebruiker zich minder of niet bewust zijn van een werk, maar het wel gebruiken door de omgeving van het werk te gebruiken. Naast deze waarde heeft de kunst op straat een optiewaarde. Deze waarde houdt in dat men waarde hecht aan de mogelijkheid gebruik te gaan maken van een kunstwerk. Een belangrijk aspect binnen deze waarde is de aantrekkelijkheid van de ruimte. Kunst in de openbare ruimte heeft ook een bestaanswaarde. Het gaat hier puur om het feit dat het er is. De bestaanswaarde bestaat uit verschillende aspecten. Kunst op straat draagt bij aan een positief imago van de stad. Daarnaast geeft het bestaan van een kunstwerk op straat de ruimte waar het zich bevindt een identiteit, een gezicht. Ten derde is de nalatenschapswaarde onderdeel van de bestaanswaarde. De kunstwerken zijn niet alleen voor deze generatie, maar ook voor toekomstige generaties van belang.

Eén van de effecten van kunst op straat is de economische waarde. De aantrekkelijkheid van een stad of buurt trekt bezoekers aan. Door bestedingen in de lokale economie neemt de werkgelegenheid in stad en omgeving toe. Dit betekent ook werkgelegenheid voor toeleveranciers van kunst, voornamelijk kunstenaars. De aantrekkingskracht van een stad of buurt geldt niet alleen voor bezoekers, maar ook voor bewoners. Het aantrekken van nieuwe bewoners is ook van economische waarde. Hieraan gekoppeld is het aantrekken van bedrijven, die zich vestigen in regio’s waar veel personeel beschikbaar is. Het tweede effect is de sociale waarde. De sociale waarde is in drie aspecten terug te vinden. Ten eerste betekent de sociale waarde dat kunst in de openbare ruimte bijdraagt aan de gemeenschapsidentiteit. Het bevordert sociale cohesie en interactie. Een

kunstwerk op straat geeft de buurt of stad als geheel een beeld van zichzelf. Hierdoor kan het bewoners onderling binden. Daarnaast kan kunst in de openbare ruimte de omgeving verlevendigen en bijdragen aan de leefbaarheid van de wijk. Naast deze twee gemeenschappelijke aspecten is kunst in de openbare ruimte ook waardevol voor de persoonlijke ontwikkeling. De laagdrempeligheid brengt burgers gemakkelijk in contact met kunst. Het heeft een educatieve functie en kan mensen enthousiasmeren voor kunst.

In de casestudie van *De Verwoeste Stad* van Ossip Zadkine is de theorie van Michel De Certeau terug te vinden. Het kunstwerk wordt in dit geval door de overheid gebruikt om het, tot dan toe onbestemde, plein een functie te geven. Het plaatsen van het monument en de latere naamsverandering naar Plein 1940 maakten het plein tot een plek voor herdenking. Om deze functie nieuw leven in te blazen, worden het plein en het kunstwerk in 2004 gerenoveerd en gerestaureerd. Bovendien worden aan het plein bomen, bankjes en een terras toegevoegd. De overheid maakt in deze case haar macht duidelijk en stimuleert het gebruik van het plein door het van een ruimte tot een plek te transformeren. In de ontmoeting tussen overheid en publiek heeft de overheid in dit geval de overhand. Voor de waarde van het kunstwerk voor het publiek betekent dit dat de gebruikswaarde de overhand neemt. Het kunstwerk en het plein hebben de specifieke functie van herdenking (dit nog benadrukt door de 4 mei bijeenkomst die door de gemeente jaarlijks wordt georganiseerd). De bestaanswaarde, het is een belangrijk symbool van de stad Rotterdam geworden, staat in deze case op de achtergrond. Wat betreft de effecten heeft *De Verwoeste Stad* een sociale waarde; het brengt mensen samen om de oorlog te herdenken. Tegelijkertijd leert het de (jonge) bevolking over de geschiedenis van de stad. Op de achtergrond heeft het kunstwerk een economische functie, omdat het bezoekers naar de stad trekt voor herdenking.

De rol van de overheid en de invloed daarvan op de waarde voor het publiek komen goed naar voren als de case van Zadkine wordt vergeleken met die van McCarthy's *Santa Claus*. In dit geval komt het publiek in de ontmoeting met de overheid meer op de voorgrond. De weerstand tegen het werk, die ook vanuit de overheid kwam, zorgde ervoor dat er met het werk vele jaren gesleept is. Bovendien is het door burgerinitiatief op haar definitieve plek terecht gekomen. De wethouder heeft het besluit voor het Eendrachtsplein genomen tegen het advies van de Internationale Beelden Commissie in. De rol van de overheid is in dit geval dus van een andere orde. Dit hangt ook samen met de historische verandering van de rol van de overheid wat betreft het beleid rondom kunst in de openbare ruimte. Kunst in de openbare ruimte heeft meer de functie van markering en niet zozeer ter verheffing van de bevolking. Bovendien is de rol van de markt in deze periode in het kunstbeleid belangrijker. Het

burgerinitiatief voor *Santa Claus* werd geleid door de ondernemers van het Eendrachtsplein. Voor de waarde van het kunstwerk voor het publiek betekent dit dat de gebruikswaarde meer op de achtergrond komt te staan en de optie- en bestaanswaarde belangrijker zijn. Het werk is een markering van de buurt en moet dienen om bezoekers te trekken. Hiermee heeft dit werk ook meteen een sterke economische waarde en minder een sociale waarde.

Waar Michel de Certeau meer van toepassing was op de case van het kunstwerk van Zadkine, is de theorie van Habermas toepasselijk op de situatie rondom *Santa Claus*. Het publiek staat los van de macht van de overheid in het vormen van haar mening en de waarde van het kunstwerk. Het betekenisgeven aan de ruimte wordt geïnitieerd door de bevolking, omdat zij de aanleiding is voor de uiteindelijke keuze van de plek van het werk. Tegelijkertijd moet gesteld worden dat kunst in de openbare ruimte, zoals in de theorie van Habermas, niet puur om de gebruiker gaat en de overheid wel degelijk een belangrijke rol blijft spelen. Zij is immers de besluitnemer en bepaalt waar een kunstwerk komt te staan. In kunst in de openbare ruimte kunnen burger en overheid dan ook niet los van elkaar staan. Wel is te zien dat de overheid in eerdere tijden meer de overhand had, waar vandaag de dag de waardering van het publiek voor een kunstwerk zwaarder weegt. Kunst in de openbare ruimte is de ontmoeting tussen burger en overheid, dit zal altijd het geval blijven. Maar in de loop der tijd is de wisselwerking tussen burger en overheid meer en meer in balans en krijgt het publiek een grotere rol in de totstandkoming van kunst op straat.

57

De overheid doet er dan ook goed aan om bij haar beslissingen voor kunst in de openbare ruimte rekening te houden met de gebruiker van de ruimte, de burger. De gebruiker moet niet voorbij worden gestreefd, maar de mogelijkheid krijgen een mening te geven. Door de burger meer te betrekken bij de totstandkoming zal de mate van onbekendheid verminderd kunnen worden, waardoor de reacties minder heftig zullen zijn. Dit geldt niet alleen voor kunstwerken in de wijk, waar burgers vaak al onderdeel zijn van een beoordelingscommissie, maar ook voor de zogenaamde vlaggenschip-kunstwerken, kunst voor de stad als geheel. De toevoeging van de mening van het publiek is een belangrijke aanvulling op de specialistische kennis vanuit de opdrachtgevende overheidsinstellingen. In de totstandkoming van permanente kunst in de openbare ruimte dient de balans te worden gevonden tussen de overheid en de bevolking. Op die manier kan het publiek haar eigen waarden creëren en zal de kunst in de openbare ruimte werkelijk dicht bij het publiek staan.

Bibliografie:

Advies van B&W burgerinitiatief inzake de verplaatsing van De Verwoeste Stad naar de Binnenrotte. (13 januari 2006) Gemeente Rotterdam. Geraadpleegd op 22 mei 2012 via www.bds.rotterdam.nl/dsresource?objectid=150020

Akkoord over college B en W Rotterdam. (22 april 2002) NRC. Geraadpleegd op 22 mei 2012 via <http://vorige.nrc.nl/krant/article1521038.ece>

Alexander Calder. (2012) Gemeentemuseum Den Haag. Geraadpleegd op 29 mei 2012 via <http://www.gemeentemuseum.nl/index.php?id=037076>

Almere Hout – Olifanten. (2010) Van der Krogt. Mens en dier in steen en brons. Geraadpleegd op 4 mei 2012 via <http://www.vanderkrogt.net/standbeelden/object.php?record=FL01ac>

Balloon Dog (Blue). (Zonder datum) Jeffkoons.com. Geraadpleegd op 29 mei 2012 via <http://www.jeffkoons.com/site/index.html>

Becker, J. (Maart 2004) *Public Art: An Essential Component for Creating Communities. Monograph (Americans for the Arts)*

Beeldenstorm. (7 maart 2003) *Rotterdamsch Dagblad*. Geraadpleegd op 22 mei 2012 via http://www.ad.nl/ad/nl/1401/ad/integration/nmc/frameset/varia/kobala_article.dhtml?artid=rd085731

58

Biography. (Zonder datum) Zadkine Research Center. Geraadpleegd op 19 mei 2012 via <http://www.zadkine.com/life/biography>

Boileau, E. (Zonder datum) Twee iconen over macht en invloed. Geraadpleegd op 22 mei 2012 via <http://www.communart.nl/print.php?tekst=38>

Boomgaard, J. (Zonder datum) *Kunst gevangen tussen authenticiteit en constructie. Open 4: Kunst in het veranderende landschap*. Geraadpleegd via <http://www.skor.nl/nl/archief/item/open-4-jeroen-boomgaard-kunst-gevangen-tussen-authenticiteit-en-constructie>

Boomgaard, J. (2011) *Wild Park: Het onverwachte als opdracht*. Fonds voor beeldende kunsten, vormgeving en bouwkunst: Amsterdam

Brooks, A. (2004) Do People Really Care about the Arts for Future Generations? *Journal of Cultural Economics*, 28

Carpentier, N. en Cammaerts, B. (2006) Hegemony, Democracy, Agonism and Journalism: an Interview with Chantal Mouffe. *Journalism studies*, Vol. 7 (no. 6), pp. 964-975

Cascade. (Zonder datum). Sculpture International Rotterdam. Geraadpleegd op 21 april 2012 via <http://www.sculptureinternationalrotterdam.nl/collectie/permanent/Cascade.php>

De Certeau, M. (1984) *The Practice of Everyday Life*. University of California Press: Berkeley

La Demeure Humaine. (Zonder datum) Buitenbeeld in Beeld. Geraadpleegd op 19 mei 2012 via http://www.buitenbeeldinbeeld.nl/Amsterdam_C/Ossip%20Zadkine.htm

Engelman, J. (11 februari 1950) *Monument voor een De Verwoeste Stad. Debat over het beeld van Zadkine*. Geraadpleegd op 20 mei 2012 via <http://oud.sculptureinternationalrotterdam.nl/new/index.php?a=archive&id=16>

Goedhart, S., De Ronde, T., Spangenberg, F. en Van der Wal, C. (2007) *Een Brede Kijk op de Belangstelling voor Kunst en Cultuur*. Motivaction: Amsterdam

Goodman Williams Group (2005) *Millennium Park Economic Impact Study*. Department of Planning and Development, City of Chicago

Great Art for a Great City: Why Public Art is Important for Philadelphia. (2007) Philadelphia Public Art Forum Advocacy Committee. Geraadpleegd via <http://www.fpaa.org/documents/GreatArtforaGreatCityMAYORALBRIEF.pdf>

Hall, T. (2003) Opening up Public Art's Spaces: Art, Regeneration and Audience, in: Miles, M. *Cultures and Settlements: Advances in Art and Urban Futures*. Intellect Press: Bristol

Hall, T. en Robertson, I. (2001) Public Art and Urban Regeneration: Advocacy, Claims and Critical Debates. *Landscape Research, Vol. 26* (no. 1), pp. 5-26

IBC valt niet veel te verwijten. (6 juli 2008) Algemeen Dagblad. Geraadpleegd op 22 mei 2012 via <http://www.ad.nl/ad/nl/1038/Rotterdam/article/detail/2131203/2008/07/06/IBC-valt-niet-veel-te-verwijten.dhtml>

Interview met Dees Linders van Sculpture International Rotterdam. (7 september 2011) Archined.nl. Geraadpleegd op 22 mei 2012 via <http://www.archined.nl/interviews/september/interview-met-dees-linders-van-sculpture-international-rotterdam/>

Jürgen Habermas. (2012) The Guardian. Geraadpleegd op 3 mei 2012 via <http://www.guardian.co.uk/profile/j-rgen-habermas>

Kabinet Drees II. (Zonder datum) Europa Nu. Geraadpleegd op 4 mei 2012 via http://www.europa-nu.nl/id/vh8lnhronvwi/kabinet_drees_ii_1951_1952#p2

Kabouter Buttplug naar Eendrachtsplein. (10 juni 2008) NRC. Geraadpleegd op 22 mei 2012 via http://vorige.nrc.nl/kunst/article1911236.ece/Kabouter_Buttplug_naar_Eendrachtsplein

Kay, A. (Oktober 2000) Art and Community Development: The Role the Arts Have in Regenerating Communities. *Community Development Journal, Vol. 35* (nr. 4), pp. 414 – 424

Kerstman met 'boom' leidt tot stadhuisrel. (23 februari 2005) Sculpture International Rotterdam. Geraadpleegd op 22 mei 2012 via <http://www.sculptureinternationalrotterdam.nl/archief/Images/McCarthy/Affairebuttplug.php>

Klamers, A., Dekker, E., Petrova, L. en De With, C. (2008) Het Creatief Vermogen. In: Twaalfhoven, A. (red.) (Winter 2008) *Boekmancahier 77: Het Belang van Kunst*. Boekmanstichting: Amsterdam

Komt Buttplug hier? Dat vind ik tof! (11 juni 2008) Algemeen Dagblad. Geraadpleegd op 22 mei 2012 via <http://www.ad.nl/ad/nl/1038/Rotterdam/article/detail/2182887/2008/06/11/Komt-Buttplug-hier-Dat-vind-ik-tof-.dhtml>

KPMG (1996) *De Kunsten Gewaardeerd: De Maatschappelijke en Economische Betekenis van de Professionele Kunsten voor Amsterdam*. Stichting Amsterdams Uit Buro: Amsterdam

Kunst. (2012) Encyclo. Geraadpleegd op 21 april 2012 via <http://www.encyclo.nl/zoek.php?woord=kunst>

Kwon, M. (Zonder datum) *Public Art and Urban Identities*. Geraadpleegd via <http://eipcp.net/transversal/0102/kwon/en>

Landbouw en Veeteelt. (Zonder datum) Staatingroningen. Geraadpleegd op 4 mei 2012 via <http://www.staatingroningen.nl/337/landbouw-en-veeteelt>

Landry, C., Greene, L., Matarosso, F. en Bianchini, F. (Zonder datum) *Art of Regeneration: Urban Renewal through Cultural Activity*. Comedia: Gloucestershire. Geraadpleegd via: <http://www.britishcouncil.org/indonesia-charleslandry-artofregeneration.pdf>

Maasbeeld. (Zonder datum) Sculpture International Rotterdam. Geraadpleegd op 4 mei 2012 via <http://www.sculptureinternationalrotterdam.nl/collectie/permanent/Maasbeeld.php>

Marlet, G. (2008) Cultuur in de Stad. In: Twaalfhoven, A. (red.) (Winter 2008) *Boekmancahier 77: Het Belang van Kunst*. Boekmanstichting: Amsterdam

Marlet, G., Ponds, R. en Van Woerkens, C. (2011) *Het Belang van Cultuurstad Groningen*. Atlas voor Gemeenten: Utrecht

Marlet, G. en Poort, J. (2011) *De Waarde van Cultuur in Cijfers*. Atlas voor gemeenten: Utrecht.

Massey, D. en Rose, G. (2002-2003) *Personal Views: Public Art Research Project*. Art Point & Milton Keynes Council. Geraadpleegd via <http://www.artpointtrust.org.uk/projects/Final%20Report%20complete%2025.07.03.doc>

McCarthy, J. (Juni 2006) Regeneration of Cultural Quarters: Public Art for Place Image or Place Identity? *Journal of Urban Design*, Vol. 11 (no. 2), pp. 243-262
Millennium Park, Chicago (2012) A View on Cities. Geraadpleegd via <http://www.aviewoncities.com/chicago/millenniumpark.htm>

Model De Verwoeste Stad getoond. (Zonder datum) Sculpture International Rotterdam. Geraadpleegd op 20 mei 2012 via <http://oud.sculptureinternationalrotterdam.nl/new/index.php?a=archive&id=14>

Nieuwe cultuurkaart van Nederlandse steden. (12 januari 2012) RTL Nieuws.nl.

Geraadpleegd via

[http://www.rtl.nl/\(/actueel/rtlnieuws/binnenland/\)/components/actueel/rtlnieuws/2012/01_januari/12/binnenland/Nieuwe_cultuurkaart_van_Nederlandse_steden.xml](http://www.rtl.nl/(/actueel/rtlnieuws/binnenland/)/components/actueel/rtlnieuws/2012/01_januari/12/binnenland/Nieuwe_cultuurkaart_van_Nederlandse_steden.xml)

Nieuwenhuis-Verveen, L.G.W.J. (1972) *Standbeelden, monumenten en sculpturen in Rotterdam*. Gemeentearchief Rotterdam. Geraadpleegd via

<http://www.mauricedumas.nl/kunst/verwoeste-stad/>

Notulen Raadsvergadering. (6 maart 2003) Gemeente Rotterdam.

Olifanten. (2004) Cultuurwijs. Geraadpleegd op 29 mei 2012 via

<http://www.cultuurwijs.nl/cultuurwijs.nl/cultuurwijs.nl/i000775.html>

Openbaar toilet Reitmakersrijge. (Zonder datum). Staatingroningen. Geraadpleegd op 21 april 2012 via <http://www.staatingroningen.nl/81/openbaar-toilet-reitemakersrijge>

Opblaaskunst Paul McCarthy in Utrecht. (2009) Nufoto.nl. Geraadpleegd op 21 april 2012 via <http://www.nufoto.nl/fotos/103105/opblaaskunst-paul-mccarthy-in-utrecht.html>

Organisatie. (Zonder datum) Sculpture International Rotterdam. Geraadpleegd op 29 mei 2012 via <http://www.sculptureinternationalrotterdam.nl/organisatie/over/index.php>

Ossip Zadkine. (2006) Cultuurarchief. Geraadpleegd op 20 mei 2012 via

<http://www.cultuurarchief.nl/kunstenaars/zadkine-ossip-1890.htm>

Ossip Zadkine. De Verwoeste Stad. (2002) Goddeau.com. Geraadpleegd op 20 mei 2012 via

<http://www.goddeau.com/content/view/888>

Over SKOR. (Zonder datum) SKOR. Geraadpleegd op 29 mei 2012 via

<http://www.skor.nl/nl/over>

Pachner, J. (Winter 1994) *Zadkine and Gabo in Rotterdam*. Art Journal

Paul McCarthy. (2012) Hauser & Wirth. Geraadpleegd op 20 mei 2012 via

<http://www.hauserwirth.com/artists/20/paul-mccarthy/biography/>

Paul McCarthy – Images. (2012) Hauser & Wirth. Geraadpleegd op 20 mei 2012 via

<http://www.hauserwirth.com/artists/20/paul-mccarthy/images-clips/25/>

Paul McCarthy – Images. (2012) Hauser & Wirth. Geraadpleegd op 20 mei 2012 via

<http://www.hauserwirth.com/artists/20/paul-mccarthy/images-clips/73/>

Paul McCarthy – Images. (2012) Hauser & Wirth. Geraadpleegd op 20 mei 2012 via

<http://www.hauserwirth.com/artists/20/paul-mccarthy/images-clips/76/>

PennPraxis. (2009) *Philadelphia Public Art: The Full Spectrum*. City of Philadelphia Office of Arts, Culture and the Creative Economy. Geraadpleegd via

http://issuu.com/pennpraxis/docs/report_publicart

Percentageregeling Beeldende Kunst. (2007) Rijksgebouwendienst. Geraadpleegd op 4 mei 2012 via http://www.rgd.nl/fileadmin/redactie/Onderwerpen/Themas/Kunst/Percentageregeling_kunst.pdf

Pollock, V.L. en Paddison, R. (Juli 2010) *Embedding Public Art: Practice, Policy and Problems.* *Journal of Urban Design*, Vol. 15 (no. 3), pp. 335-356

Pots, R. (2000) *Cultuur, koningen en democraten: Overheid & Cultuur in Nederland.* SUN: Nijmegen

Public Art. (Zonder datum). Visual Arts Cork. Geraadpleegd op 21 april 2012 via <http://www.visual-arts-cork.com/public-art.htm#history>

Rabbit. (Zonder datum) Balloonhq. Geraadpleegd op 29 mei 2012 via <http://www.balloonhq.com/highlights/koons/rabbit.html>

Reactie op verzoek om plaatsing van beeld Santa Claus op Nieuwe Binnenweg. (9 februari 2007) Gemeente Rotterdam.

Redder Erasmusbeeld Wim van den Berg overleden. (19 november 2010) Rotterdam Noord Dichtbij. Geraadpleegd op 20 mei 2012 via <http://www.dichtbij.nl/rotterdam-noord/regionaal-nieuws/artikel/1843926/foto/1/redder-erasmusbeeld-wim-van-den-berg-%2893%29-overleden.aspx>

62

Rotterdam, De Verwoeste Stad (Zonder datum) Nationaal Comité 4 en 5 mei. Geraadpleegd op 20 mei 2012 via http://www.4en5mei.nl/herinneren/oorlogsmonumenten/monumenten_zoeken/oorlogsmonument/892

Rotterdam (gemeente). (2012) Wikipedia. Geraadpleegd op 22 mei 2012 via http://nl.wikipedia.org/wiki/Rotterdam_%28gemeente%29#College_2006-2010

Rotterdam koopt zes meter hoge kerstman met 'buttplug'. (21 februari 2003) Rotterdamsch Dagblad. Geraadpleegd op 22 mei 2012 via http://www.ad.nl/ad/nl/1401/ad/integration/nmc/frameset/varia/kobala_article.dhtml?artid=rd084936

Rotterdam krijgt rode dildoreus. (26 februari 2003) Trouw. Geraadpleegd op 22 mei 2012 via <http://www.trouw.nl/tr/nl/4324/nieuws/archief/article/detail/1783140/2003/02/26/Rotterdam-krijgt-rode-dildoreus.dhtml>

Ruiz, J. (2004) *A Literature Review of the Evidence Base for Culture, the Arts and Sports Policy.* Social Research, Research and Economic Unit, Scottish Executive Education Department

Santa Claus eindelijk op straat. (29 november 2008) Trouw. Geraadpleegd op 22 mei 2012 via <http://www.trouw.nl/tr/nl/4324/nieuws/article/detail/1188425/2008/11/29/Santa-Claus-eindelijk-op-straat.dhtml>

Santa Claus is coming to town. (26 september 2005) Algemeen Dagblad. Geraadpleegd op 22 mei 2012 via <http://www.ad.nl/ad/nl/1038/Rotterdam/article/detail/2417005/2005/09/26/SantaClaus-is-coming-to-town.dhtml>

Santa Claus op straat. (21 augustus 2008) Persberichten Museum Boijmans Van Beuningen. Geraadpleegd op 20 mei 2012 via <http://www.boijmans.nl/nl/10/persberichten/pressitem/53>

Santa Claus – Paul McCarthy (Zonder datum) Openbarekunst.nl. Geraadpleegd op 22 mei 2012 via <http://www.cbk.rotterdam.nl/openbarekunst/zoeken>

Senie, H. F. (2003) Reframing Public Art: Audience Use, Interpretation, and Appreciation. In: McClellan, A. (red.) (2003) *Art and its Publics: Museum Studies at the Millennium*. Blackwell: Oxford

Sharpe, J., Pollock, V.L. en Paddison, R. (Mei 2005) Just Art for a Just City: Public Art and Social Inclusion in Urban Regeneration. *Urban Studies*, Vol. 42 (nos 5/6), pp. 1001-1023

Spoorlijn Breda-Rotterdam. (2008) Railix.net. Geraadpleegd op 26 juni 2012 via http://www.railix.net/nl/lijnen/nl/breda_-_rotterdam/main.htm

Straatnamen. (Zonder datum) Gemeentearchief Rotterdam. Geraadpleegd op 19 mei 2012 via http://appl.gemeentearchief.rotterdam.nl/mijnonline_nieuw/index.php?app&action=straat&id=4396&p=1

63

Swart, K. en Idema, J. (2005) *Wat Cultuur Verdient: Kunst, Cultuur en Creativiteit in Economisch Perspectief*. Lagroup Leisure & Arts Consulting

Twaalfhoven, A. (2008) Het raadsel rond de intrinsieke waarde. In: Twaalfhoven, A. (red.) (Winter 2008) *Boekmancahier 77: Het Belang van Kunst*. Boekmanstichting: Amsterdam

Uitgangspunten. (2012) CBK Groningen. Geraadpleegd op 30 mei 2012 via <http://www.cbkgroningen.nl/kunst-op-straat/uitgangspunten>

Van Burkom, F., Crèvecoeur, R., Van 't Hof, C., Jongmans, L., Keune, P., Lannoye, R., Morelissen, R., Van de Vendel, C. en Visser, A. (2003) *Handreiking Beelden Buiten: Beheer & Behoud*. Vereniging Nederlandse Gemeenten, Stichting Cultuurfonds van de Bank Nederlandse Gemeenten en Instituut Collectie Nederland

Van den Broek, A., De Haan, J. en Huysmans, F. (2009) *Cultuurbewonderaars en Cultuurbeoefenaars: Trends in Cultuurparticipatie en Mediagebruik*. Sociaal en Cultureel Planbureau.

Van der Plas, A.B.M. (Zonder datum) *Ir. J.A.C. Tillema*. Geraadpleegd op 20 mei 2012 via <http://rjb.x-cago.com/GARJB/2000/12/20001231/GARJB-20001231-0155/story.pdf>

Van Hamersveld, I. (red) (maart 2002) *Boekmancahier 51: De Creatieve Stad*. Boekmanstichting: Amsterdam

Van 't Hof, C. (1998) *Vernielde Beelden: Controversen over kunst in de openbare ruimte*. Boekmanstichting: Amsterdam

Van Winkel, C. (1999) *Moderne Leegte: Over Kunst en Openbaarheid*. SUN: Nijmegen

Vaststelling begroting Ministerie van Volkshuisvesting, Ruimtelijke Ordening en Milieubeheer en Waddenfonds. (2009) Rijksoverheid. Geraadpleegd op 4 mei 2012 via <http://www.rijksbegroting.nl/2009/kamerstukken,2009/1/9/kst126850.html>

Verslag van openbare overlegvergadering. (25 juni 2008) Gemeente Rotterdam.

De Verwoeste Stad. (Zonder datum) City Guide Rotterdam. Geraadpleegd op 20 mei 2012 via <http://www.cityguiderotterdam.com/nl/er-op-uit/bezienswaardigheden/de-verwoeste-stad-rotterdam/>

De Verwoeste Stad – het Essay. (Zonder datum) Sculpture International Rotterdam. Geraadpleegd op 20 mei 2012 via <http://www.sculptureinternationalrotterdam.nl/collectie/permanent/DeVerwoestestad.php?tab=essay>

De Verwoeste Stad gerestaureerd. (2005) Sculpture International Rotterdam. Geraadpleegd op 22 mei 2012 via <http://oud.sculptureinternationalrotterdam.nl/new/index.php?a=archive&id=11>

64 De Verwoeste Stad moet weer eens verhuizen. (23 december 2004) Trouw. Geraadpleegd op 22 mei 2012 via <http://www.trouw.nl/tr/nl/4324/nieuws/archief/article/detail/1742022/2004/12/23/De-verwoeste-stad-moet-weer-eens-verhuizen-Rotterdam-blijft-ermee-zeulen-Een-tour-langs-bedreigde-beelden.dhtml>

De Verwoeste Stad Zadkine op nieuw Plein 1940. (14 mei 2007) Sculpture International Rotterdam. Geraadpleegd op 22 mei 2012 via http://www.sculptureinternationalrotterdam.nl/nieuws/070514DE_VERWOESTE_STAD_ZADKINE_op_nieuw_Plein_1940.php

Verzoek om plaatsing van beeld Santa Claus op de Nieuwe Binnenweg. (10 september 2006) Crescendo Uno.

Voorstel beschikbaarstelling gelden uit het Fonds Stadsverfraaiing. (7 december 1999) Gemeente Rotterdam.

Werkwijze. (2012) CBK Groningen. Geraadpleegd op 30 mei 2012 via <http://www.cbkgroningen.nl/kunst-op-straat/werkwijze>

Werkwijze SKOR. (Zonder datum). SKOR. Geraadpleegd op 29 mei 2012 via <http://www.skor.nl/nl/over/item/werkwijze>

Wethouder Bolsius hijst De Verwoeste Stad op definitieve plek. (11 april 2006) Sculpture International Rotterdam. Geraadpleegd op 22 mei 2012 via <http://www.sculptureinternationalrotterdam.nl/archief/Images/Zadkine/WethouderBolsiushijstDeverwoestestadopdefinitieveplek.php>

Wilsher, M. (September 2009) Beyond Public Art. *Art Monthly* (no. 331)

The Work of Zadkine. (Zonder datum) Zadkine Research Center. Geraadpleegd op 19 mei 2012 via <http://www.zadkine.com/writing/the-work-of-zadkine>

Works. (Zonder datum) Zadkine Research Center. Geraadpleegd op 19 mei 2012 via <http://www.zadkine.com/works>

Zadkine. (2011) Kubisme.info. Geraadpleegd op 20 mei 2012 via <http://www.kubisme.info/kb017.html>

Zebracki, M. (Maart 2010) Entropa Provocerende Kunstgeografie. *Geografie*. Geraadpleegd via <http://igitur-archive.library.uu.nl/socgeoplan/2010-0305-200230/Geografie%20-%20Entropa%20Provocerende%20Kunstgeografie%20-%20Martin%20Zebracki.pdf>

Zebracki, M. (December 2011) Beyond Public Artopia: Public Art as Perceived by its Publics. *GeoJournal*, doi: 10.1007/s10708-011-9440-8

Zebracki, M. (2012) *Public Artopia: Art in Public Space in Question*. Pallas Publications: Amsterdam

Zebracki, M., Van der Vaart, R. en Van Aalst, I. (April 2010) Deconstructing Public Artopia: Situating Public Art Claims within Practice. *Geoforum*, 41, pp. 786-795

65 Zeger Reyers, Paul McCarthy en John Oswald. (2004) R.A.M. VPRO. Geraadpleegd op 14 mei 2012 via <http://www.vpro.nl/programma/ram/afleveringen/18389068/items/19284516/>

Z.T. (2011) Keunstwurk. Geraadpleegd op 21 april 2012 via <http://publieke-kunst.keunstwurk.nl/node/1912>

28 november 2008!! Plaatsing Santa Claus op Eendrachtsplein (21 oktober 2008) Sculpture International Rotterdam. Geraadpleegd op 22 mei 2012 via http://www.sculptureinternationalrotterdam.nl/nieuws/081021Plaatsing_Santa_Claus_Eendrachtsplein.php

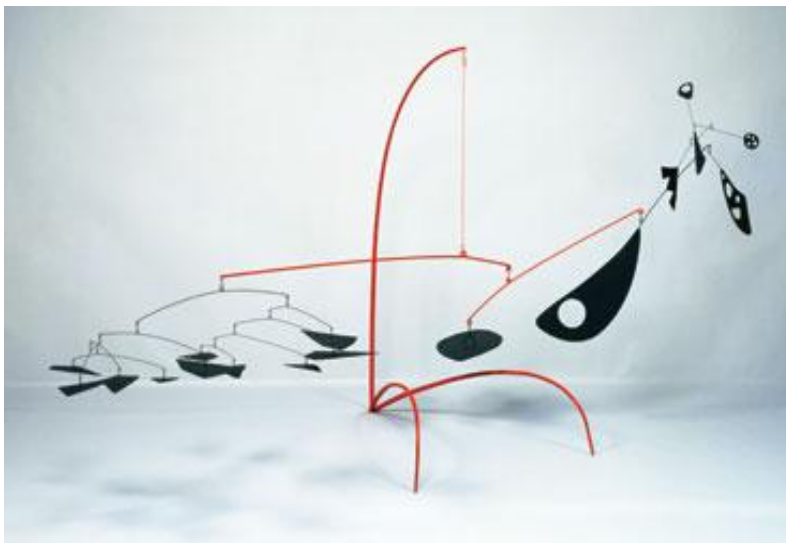
Bijlage 1: Voorbeelden bij hoofdstuk 2

Alexander Calder:



Afbeelding 1: Alexander Calder, *Rouge Triomphant (Triumphant Red)*, 1959-1963

66



Afbeelding 2: Alexander Calder, *Black Peacock*, 1950

Constantin Brancusi:



Afbeelding 3: Constantin Brancusi, *The Sleeping Muse*, 1910

Jeff Koons:

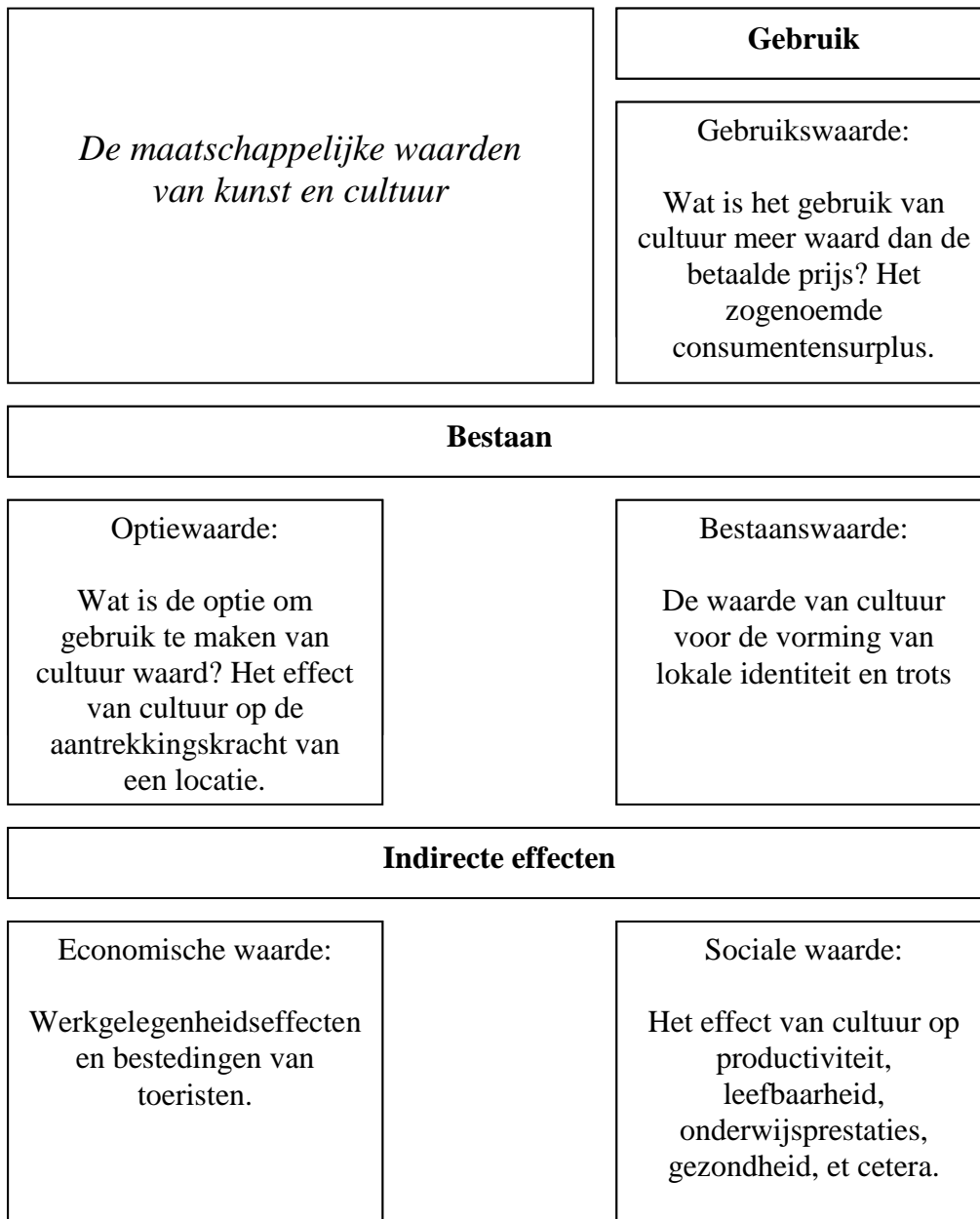


Afbeelding 4: Jeff Koons, *Rabbit*, 1986



Afbeelding 5: Jeff Koons, *Balloon Dog*, 1994-2000

Bijlage 2: Model van Marlet en Poort



Bijlage 3: Tabel bij hoofdstuk 3

Bezoek aan beeldende kunst in de twaalf maanden voorafgaand aan de enquête, naar sekse, leeftijd, opleidingsniveau,^a etniciteit en gemeentegrootte, bevolking van 6 jaar en ouder, 1995-2007 (in procenten)

	bezoekt kunstmuseum			bezoekt kunstgalerie			bekeek kunst in de openbare ruimte
	1995	2003	2007	1995	2003	2007	2007
allen	17	20	20	20	19	21	52
man	15	18	18	18	18	19	49
vrouw	18	22	21	21	21	22	55
6-11 jaar	11	17	19	9	11	10	38
12-19 jaar	14	21	24	14	16	21	44
20-34 jaar	17	15	14	18	14	16	53
35-49 jaar	19	20	17	26	20	18	56
50-64 jaar	20	28	27	27	29	31	62
65-79 jaar	14	22	22	18	20	27	50
≥ 80 jaar	6	11	10	7	11	13	27
basisonderwijs	6	5	5	9	7	9	27
vmbo (lbo/mavo)	11	11	11	16	13	14	43
havo, vwo, mbo	19	19	16	25	19	21	58
hbo, universiteit	41	42	38	42	39	37	77
autochtoon	16	19	20	20	19	21	53
Turks, Marokkaans	8	10	6	5	6	9	33
Surinaams, Antilliaans	7	17	12	12	12	10	47
vier grote steden	29	33	31	27	28	26	62
overige gemeenten > 100.000 inwoners	20	21	20	22	20	20	50
gemeente ≤ 100.000 inwoners	14	17	18	18	18	20	50

a Hoogst voltooide of huidige opleiding, bevolking van 20 jaar en ouder.

Bron: Van den Broek, A., De Haan, J. en Huysmans, F. (2009) *Cultuurbewonderaars en Cultuurbeoefenaars: Trends in Cultuurparticipatie en Mediagebruik*. Sociaal en Cultureel Planbureau, p. 56