

Rotondekunst met een kwinkslag

Mariska Beekmans en Martin Zebracki

Dit document betreft een auteursversie van het origineel gepubliceerde artikel 'Rotondekunst met een kwinkslag' in *Rooilijn: Tijdschrift voor Wetenschap en Beleid in de Ruimtelijke Ordening* 47(1): 16–21. Gelieve enkel het originele artikel te citeren en dit document niet te reproduceren.

This document concerns an author's copy of the originally published article 'Rotondekunst met een kwinkslag' ['Roundabout art with a twist'] in *Rooilijn: Tijdschrift voor Wetenschap en Beleid in de Ruimtelijke Ordening* [Rooilijn: Journal for Science and Policy in Spatial Planning] 47(1): 16–21. Please cite the original article only and do not reproduce this document.

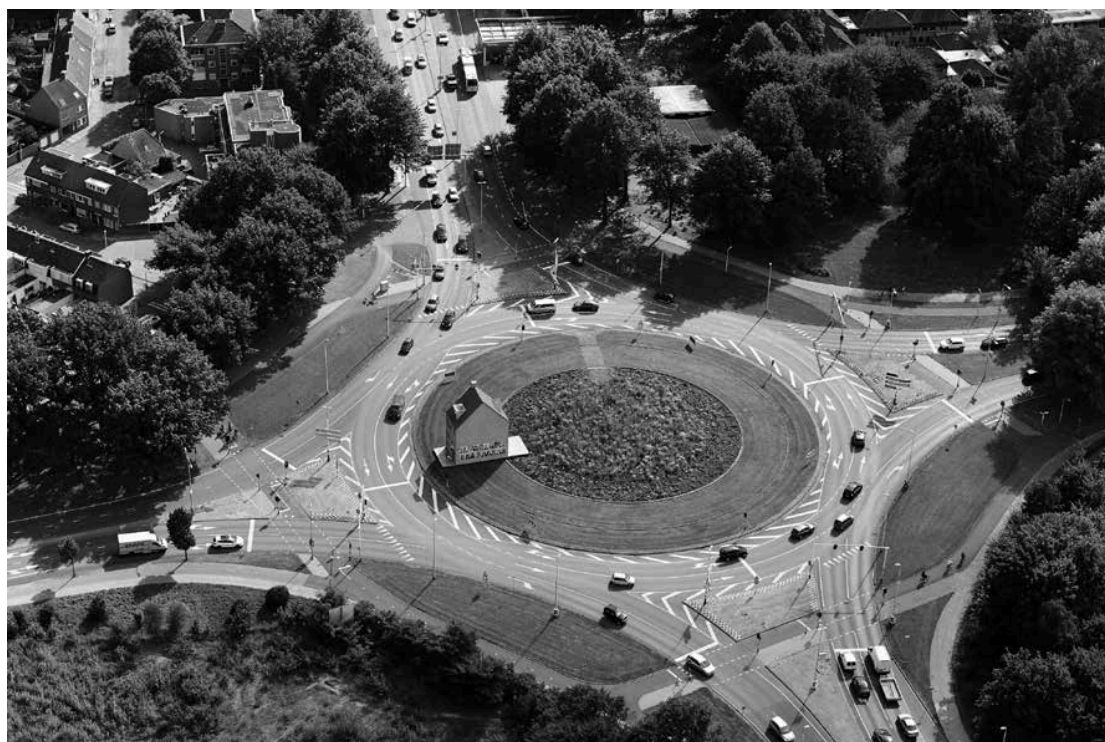


Foto: Joop van Houdt

Rotondekunstwerken dienen vaak als stedelijk visitekaartje. Een van de meest opzienbarende rotondekunstwerken in Nederland, of zelfs in de wereld, is het Draaiend Huis op de Tilburgse Hasseltrotonde. De plaatsing van dit kunstwerk ontlokte een brede discussie over de sociaal-ruimtelijke meerwaarde van kunst in de openbare ruimte. Er is daarom onderzocht welke beleidsdoelen achter het Draaiend Huis schuilen en hoe deze zich verhouden tot de beleving van het publiek. Vooral dat publiek krijgt tot dusver niet de nodige aandacht.



Foto: Universiteitskrant Unvers

Stedelijke herontwikkeling gaat vanaf de jaren tachtig steeds vaker gepaard met de implementatie van kunst. Zo wordt kunst in de publieke ruimte gebruikt als strategie voor het ‘oppoetsen’ van vervallen stadsruimten, het verbeteren van het stedelijk imago, of zelfs het bevorderen van sociale cohesie (Hall & Smith, 2005; Zebracki e.a., 2010). Kunst bevindt zich minder in musea of andere culturele binnenlocaties en is steeds vaker te vinden op niet-culturele buitenlocaties. Hierbij is vaak sprake van een meer directe en intensievere betrokkenheid van het publiek (Trienekens, 2006). In Nederland heeft zich de afgelopen decennia een levendige praktijk van kunst in de openbare ruimte ontwikkeld (Haagsma e.a., 2012). Rotondekunst is daarbij een markant geval. Veel rotonden staan ‘leeg’. En als restruimten zijn ze doelwit geworden van creatief beleid dat deze plekken zinvol wil invullen.

Het Draaiend Huis op de Hasseltrotonde in Tilburg is een toonaangevend rotondekunstwerk in Nederland en wordt door sommigen zelfs gezien als de maatstaf waaraan alle andere rotondekunstwerken moeten voldoen (Spijkerman, 2008). Dit kunstwerk, ontworpen door de kunstenaar John Körmerling, werd gerealiseerd in het kader van het Kunstenplan Openbare Ruimte Tilburg (KORT). Een van de hoofddoelen van dit plan was om de stad Tilburg regionaal en nationaal op de kaart te zetten. Het kunstwerk – een daadwerkelijk draaiend huis op een belangrijke ontsluitingsrotonde van Tilburg – moest het visitekaartje van Tilburg worden. Het kunstwerk werd in 2008, na een jarenlang proces dat getekend was door problemen met de

verkeersveiligheid, feestelijk getoond aan het publiek. Het Draaiend Huis ontving veel reacties van zowel Tilburgers als de media. Vooral de kosten van het kunstwerk, circa 350.000 euro, zorgden voor heftige discussies in de media (Brabants Dagblad, 2008). De Nederlandse media-aandacht had alleen al in 2008-2009 een gezamenlijke advertentiewaarde van bijna 1,4 miljoen euro (Knipsel Info Service, 2009), en het kan niet onder stoelen of banken worden gestoken dat het kunstwerk de internationale kunstwereld bekoort.

In deze populaire context vragen we ons af met welke doelen de Tilburgse beleidsmakers het Draaiend Huis in de openbare ruimte hadden gerealiseerd. En hoe verhouden deze doelen zich tot de beleving van het publiek? Deze vragen worden beantwoord op basis van media- en beleidsanalyse en empirisch onderzoek, dat plaatsvond in het voorjaar van 2013. Vier interviews met lokale beleidsdeskundigen en veertien interviews met omwonenden en passanten werden afgenomen.

Ruimte spreekt (aan)

Er rusten verschillende claims op de ruimtelijke effecten van openbare kunst, die op te splitsen zijn in fysiek-esthetische, economische, sociale en cultureel-symbolische facetten (Zebracki e.a., 2010). Fysieke-esthetische claims hebben betrekking op de aantrekkelijkheid van een plek. Hall en Smith (2005) stellen dat openbare kunst een stilistische opwaardering kan betekenen voor een ruimte. Een ruimte kan door de aanwezigheid van kunst in esthetische zin positiever worden ervaren. Bovendien kan een openbaar kunstwerk bezoekers en toeristen aantrekken die allerlei bestedingen doen in de omliggende omgeving (Grodach, 2009), wat verband houdt met economische claims. Sociale claims zijn vooral van toepassing op gemeenschapskunstwerken en gaan onder meer over het intensiveren van sociale interacties binnen de gemeenschap, het tegengaan van sociale uitsluiting en het articuleren van maatschappelijke behoeften. Cultureel-symbolische claims op openbare kunst verwijzen onder andere naar een gemeenschappelijke geschiedenis, een gedeelde identiteit en een gezamenlijk beeld over de toekomst (Hall & Robertson, 2001). Vooral bij 'vlaggenschip'- of prestigekunstwerken spelen cultureelsymbolische claims een belangrijke rol. Wanneer symbolische markers zowel institutioneel als cultureel zijn verankerd, hebben zij de neiging sterker te communiceren en hebben daarmee een potentieel grotere maatschappelijke impact (Dembski & Salet, 2010). Naast communicatie vervult participatie een belangrijke functie in openbare kunst. Wanneer de gemeenschap bij het plaatsen van een publiek kunstwerk niet serieus wordt betrokken, en een kleine groep hooggeplaatste mensen namens het publiek beslist wat openbare kunst moet zijn en waar ze moet komen te staan, kan dit hevige tegenstand ondervinden vanuit het publiek (Kelly, 1996).

Beleidsprojecties

Veel beleidsmakers beschouwen het Draaiend Huis als een stilistische opwaardering van de omgeving en maken daarbij aldus een fysiek-ruimtelijke claim. Door de vele mediaaandacht en de opbrengsten daarvan is ook sprake geweest van een economisch effect van het kunstwerk. Sociale uitwerkingen zoals we zien bij participatieve gemeenschapskunst zijn niet echt van toepassing op het Draaiend Huis. Het zijn vooral de cultureel-symbolische

claims die de boventoon voeren bij dit kunstwerk. Körmerling, de kunstenaar, probeert met het Draaiend Huis de herstructureringsgeschiedenis van Tilburg-Noord en de couleur locale van de stad bloot te leggen. Door het plaatsen van een huis op de rotonde wordt de oorspronkelijke lintbebouwing, die moest wijken voor de rotonde, op een symbolische wijze hersteld. Tevens wil de kunstenaar met het ronddraaiend kunstwerk verwijzen naar het grootste evenement van de stad: de Tilburgse kermis. Het kinetisch kunstwerk heeft ook een ander beoogd effect, namelijk de vervreemding van de werkelijkheid. Normaal gezien zijn het automobilisten die zich verplaatsen over een rotonde en voorbijrijden aan omliggende huizen. Maar in dit geval beweegt het huis en gaat het voorbij aan de autobestuurders, terwijl zij stilstaan voor de verkeerslichten op de rotonde.

Uit de interviews met de beleidsmakers komt naar voren dat de gemeente Tilburg zich geheel kan vinden in de ruimtelijke symboliek die de kunstenaar heeft toegekend aan het Draaiend Huis. Dat de Hasseltrotonde de belangrijkste toegangspoort tot de stad vormt, was voor de gemeente de voornaamste reden om het kunstwerk daar te plaatsen. Het werk moest volgens de gemeente namelijk goed zichtbaar zijn en zodoende hét visitekaartje van de stad afgeven. De gemeente ziet het Draaiend Huis als een in het oog springende verwelcoming van iedereen die vanuit noordelijker gelegen delen van Nederland de stad binnenrijdt.

Voordat het kunstwerk geplaatst werd, waren er verschillende inspraakavonden georganiseerd. Daarbij vonden gesprekken plaats tussen de beleidsmakers van de gemeente, de buurtbewoners en de kunstenaar. Hoewel sommigen vanaf het begin enthousiast waren over de komst van het kunstwerk en anderen pas overtuigd waren na een gesprek met de kunstenaar, heerste er ook veel onbegrip onder de bewoners. Dit onbegrip betrof vooral de besteding van gemeenschapsgeld aan openbare kunst, maar ook het specifieke ontwerp zelf. De lokale bewonersvereniging had aangegeven dat zij het kunstwerk niet op deze locatie vond passen. Maar de locatie stond al vast. Beleidsmakers negeerden het advies van de bewonersvereniging om het kunstwerk te plaatsen op een plek waar een sterkere, geprononceerdere relatie zou zijn met de kermis. Desalniettemin vinden beleidsmakers over het algemeen dat het kunstwerk geslaagd is vanwege de brede maatschappelijke aandacht en discussie die het heeft gegenereerd. Hoewel er ook negatieve reacties werden geventileerd over het kunstwerk, vinden zij dat dit nu eenmaal hoort bij discussies over publieke kunst. Tevens zijn beleidsmakers er trots op dat het Draaiend Huis na een jarenlang en moeizaam proces toch werd gerealiseerd.

Publiek geluid

Hoewel de beleidsmakers positief zijn over de komst en bestaansrecht van het kunstwerk, ligt dit onder het publiek wat anders. Daar overheerst juist een overwegend negatieve beleving van het kunstwerk. Veel geïnterviewden zijn van mening dat het Draaiend Huis ‘geldverspilling’ is en dat het een ‘zinloos’ object in de openbare ruimte betreft. Eén van de geïnterviewden: “Het is toch wel een kaal, groot kunstwerk. Ik zie het nut er echt niet van in.” Voor veel geïnterviewden was het uiteindelijke resultaat een deceptie. In het originele ontwerp zou het kunstwerk op hogere snelheid draaien, waardoor de link met

de kermis sterk op de voorgrond zou treden. In verband met de verkeersveiligheid kon het kunstwerk alleen langzaam ronddraaien. Hieruit blijkt dat er sprake was van een strijd tussen de ontwerper en de politiek, wat vaak het geval is bij culturele prestigeobjecten (Verheul, 2012). Het vervreemdende effect is nu enkel van toepassing op automobilisten die op verschillende tijdstippen het Draaiend Huis passeren. Het huis draait namelijk zo traag dat het op het oog nauwelijks te zien is, maar als men op een ander tijdstip terugkomt staat het kunstwerk hoogstwaarschijnlijk op een andere plek. Verder was het voor velen ook teleurstellend dat het huis van binnen totaal niet ingericht is. Volgens een van de geïnterviewden is het niet alleen letterlijk een leeg huis, maar straalt het ook een soort desolaatheid uit. Volgens deze respondent waren de meeste buurtbewoners van tevoren zeer enthousiast over de komst van het kunstwerk, maar hebben de aanpassingen aan het ontwerp hun mening doen veranderen.

In een tijd van bezuinigingen zijn volgens het publiek ‘betere’ prioriteiten te stellen in de zorg voor de leefomgeving. De claims die volgens de beleidsmakers van toepassing zijn op het kunstwerk worden doorgaans niet (h)erkend door het publiek. Hoewel het Draaiend Huis volgens het publiek inderdaad een duidelijke toegang tot de stad vormt en een herkenningspunt is voor mensen uit andere plaatsen, zijn de cultuurhistorische claims van het kunstwerk voor het publiek doorgaans onduidelijk. De verwijzing naar de lokale geschiedenis wordt door de geïnterviewden niet gezien. Voor velen is het ook onduidelijk dat het draaien van het huis refereert aan de Tilburgse kermis. Hoewel tijdens de inspraakavonden interactie met de kunstenaar had plaatsgevonden, heeft dit er niet toe geleid dat de achterliggende gedachte van het kunstwerk is blijven hangen bij het publiek. Dit blijkt uit de interviews waarbij slechts enkele respondenten aan konden geven waar het kunstwerk naar verwijst. Ook in de media is deze gedachte volgens de geïnterviewde Tilburgers duidelijk onderbelicht. Beleidsmakers zijn het hier echter niet mee eens en vinden dat er juist veel aandacht in de media was en de achterliggende gedachte van het kunstwerk veelvoudig werd uitgelegd.

Het publiek in vergetelheid

De geïnterviewde beleidsmakers zijn van mening dat negatieve reacties van het publiek vaak aan de orde van de dag zijn bij openbare kunst. Het oproepen van een maatschappelijk debat hoort bij de kunst en openbaart haar publieke karakter. In dit opzicht is het Draaiend Huis geslaagd, ware het niet dat de reacties vaak negatief waren. Uit de literatuur komt naar voren dat het essentieel is om het publiek te betrekken, of het publiek op zijn minst een gevoel van betrokkenheid te geven, bij het plaatsen van openbare kunst, zodat daartegen geen onhandelbaar of radicaal verzet ontstaat – dat daargelaten kan verzet an sich maatschappelijk constructief zijn. Hoewel het publiek tijdens inspraakavonden werd geïnformeerd over de komst van het kunstwerk, had het maar weinig invloed op de besluitvormingsprocedure. Aangezien het kunstwerk werd geplaatst als elitair vlaggenschipkunstwerk, werden de randvoorwaarden en de locatie eigenlijk geheel door de beleidsmakers bepaald. Er mag worden gesteld dat de geringe betrokkenheid van de Tilburgers heeft bijgedragen aan een overwegend negatieve publieke beleving van het Draaiend Huis. Duidelijke en systematische communicatie had tot meer begrip onder het publiek kunnen leiden. Ook concessies die zijn gedaan

aan het ontwerp hebben geleid tot minder publiek enthousiasme over het kunstwerk dan aanvankelijk tijdens de inspraakavonden.

Blik op de toekomst

Dit onderzoek roept vragen op over de beleidspraktijk van openbare kunst. In hoeverre is kunst in de openbare ruimte nog ‘publiek’ als het werkelijke publiek maar weinig invloed heeft op de totstandkoming daarvan, en er naar eigen zeggen maar weinig tot niets aan heeft in het dagelijks gebruik van de stad? De indruk is gewekt dat het Draaiend Huis eerder heeft opgetreden als promotiebeeld voor de buitenwereld. Daarbij betreft het een object waarvan de culturele codes slechts worden begrepen door ingewijden. Serieuze betrokkenheid van het publiek bij openbare kunst is daarom belangrijk om ernstige tegenstand te vermijden. Een belangrijke reden hiervoor is dat deze kunstwerken met publiek geld worden betaald. Elke Tilburger heeft indirect meebetaald aan het Draaiend Huis, of zij nu voor of tegen de komst ervan was. Wanneer het kunstwerk op een alternatieve manier gefinancierd zou zijn, bijvoorbeeld door crowdfunding, zou het wellicht een minder groot probleem zijn, omdat men in dat geval ervoor kiest om mee te betalen of niet. Door een grotere betrokkenheid van het publiek, waarbij sprake is van een volledige open, transparante communicatie tussen kunstenaar(s), beleidsmakers en het publiek, kan er meer draagvlak en zelfs een idee van publiek eigenaarschap worden gecreëerd. Hierbij zou (meer) mentale én fysieke ruimte moeten ontstaan voor gemeenschaps- ofwel participatieve kunst in het bijzonder, die het publiek gevoelens van betrokkenheid geeft en daadwerkelijk publiek engagement aangaat.

Om meer publieke betrokkenheid te bereiken is het belangrijk om de achterliggende gedachten van de kunstenaar en beleidsmakers te communiceren. Zo ontstaat er meer besef over het kunstwerk. In een tijd van bezuinigingen leidt het plaatsen van kunst in de openbare ruimte tot fronsende wenkbrauwen over de zin ervan. Het communiceren van de fysiek-esthetische, economische, sociale en cultureel-symbolische waarden van kunst en cultuur kan voor ‘publiekere’ kunst zorgen. Publieke kunst houdt dan ook publieke pedagogiek in (Rancière, 2009).

Nader onderzoek zou de relatie tussen beleidskennis van kunst en cultuur enerzijds en publieke beleving anderzijds verder kunnen duiden. Bovendien is onderzoek nodig dat de relatie tussen persoonskenmerken en beleving van en betrokkenheid tot openbare kunst differentieert. Het is nog onduidelijk welke factoren precies een rol spelen bij waar, wanneer en de mate waarin mensen zich betrokken (willen) voelen bij kunst in de openbare ruimte, en aldus bij hun alledaagse beleving van deze kunst. En hoe verhoudt een dergelijk inzicht, gedifferentieerd naar ruimte en tijd, zich tot het vraagstuk in hoeverre beleidsmakers vlaggenschipkunst dan wel participatieve kunst zouden kunnen of moeten cultiveren in de zeer diverse openbare ruimte? In het licht van deze vragen is onze boodschap dat het onderzoek naar – alsook de praktijk van – openbare kunst zich zou moeten verankeren in een actieve en uitdagende tweespraak met het publiek.

Mariska Beekmans (beekmans.ml[at]gmail.com) is recent afgestudeerd in de Stadsgeografie aan de Universiteit Utrecht. Martin Zebracki (m.m.zebracki[at]leeds.co.uk) is docent-onderzoeker in Critical Human Geography aan de University of Leeds.

Literatuur

- Brabants Dagblad (2008) *Draaiend Huis met gedicht in gebruik*, 4 april
- Dembski, S. & W. Salet (2010) ‘The transformative potential of institutions: how symbolic markers can institute new social meaning in changing cities’, *Environment and Planning A*, jg. 42, nr. 3, p. 611-625
- Grodach, C. (2007) ‘Museums as urban catalysts: the role of urban design in flagship cultural development’, *Journal of Urban Design*, jg. 13, nr. 2, p. 195-212
- Haagsma, L., L. ter Haar, I. van Rijn & J. Seijdel (2012) *Claiming visibility: the politics of public art*, Mondriaan Fonds, Amsterdam
- Hall, T. & I. Robertson (2001) ‘Public art and urban regeneration: advocacy, claims and critical debates’, *Landscape Research*, jg. 26, nr. 1, p. 5-26
- Hall, T. & C. Smith (2005) ‘Public art in the city: meanings values, attitudes and roles’, M. Miles & T. Hall (red.), *Interventions: advances in art and urban futures*, Intellect, Bristol, p. 175-180
- Kelly, M. (1996) ‘Public art controversy: the Serra and Lin cases’, *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, jg. 54, nr. 1, p. 15-22
- Knipsel Info Service (2009) *Media-analyse Draaiend Huis in de gemeente Tilburg. Onderzoek in opdracht van de gemeente Tilburg*, Brabants Kenniscentrum Kunst en Cultuur, Tilburg
- Rancière, J. (2009) *The emancipated spectator*, Verso, Londen
- Spijkerman, S. (2008) *De misvatting rotonde = kunst*, Trouw, 14 juni
- Trienekens, S. m.m.v. M. van Hoorn & M. Damen (2006) *Kunst en sociaal engagement*, Cultuur + Educatie 17, Cultuurnetwerk Nederland, Utrecht
- Verheul, W.J. (2012) *Stedelijke iconen: het ontstaan van beeldbepalende projecten tussen betoog en beton*, Boom Lemma, Den Haag
- Zebracki, M., R. van der Vaart & I. van Aalst (2010) ‘Deconstructing “public artopia”: situating public-art claims within practice’, *Geoforum*, jg. 41, nr. 5, p. 786-795