Jeroen Boomgaard

5 Shots cultuur

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

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

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

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

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

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

Jeroen Boomgaard

5 Shots of Culture

This article consists of individual snapshots, taken from different points of view. This is not because it would not be possible to identify a general line in the role of art within the gentrification process, nor because the different viewpoints are of equal value. This approach was chosen because the area of concern is still too fragmented to capture in one clear representation. Moreover, it offers the reader an opportunity to relate his or her own observations and conclusions to the various fragments.

The first section of this article examines the presumed role of the artist and of art within the process of gentrification. After a short introductory comparison of the standard image of this, associated with the evolution of SoHo in New York, with the situation in Amsterdam in the 1960s and 1970s, the text explores the way in which notions about the avant-garde position of art and of the artist in the perception of gentrification play a role in texts by artists and art critics.

In the second snapshot, the text takes a look, using a case study, at the role of the artist as resident or transformer of a particular neighbourhood. The case study is a project by Gijs Müller, which was intended to set an example for young people in the Bijlmer. A lack of participation and response seems at first glance to have doomed this endeavour to failure. On closer inspection, however, the work demonstrates the ambivalent position of the artist 'in residence'. The conclusion is that there is a significant gap between artistic intent and community problems.

In the next section, this gap is explored using the various ways in which art institutions function within a neighbourhood. Here, too, it is difficult to find a proper balance between an emphasis on art and attention to the specific problems of the area.

The fourth picture 'zooms in' on the strong predilection that both artists and clients, despite the aforementioned problems, are currently demonstrating for projects that aim to be neighbourhood-specific and socially interactive. Based on existing literature, questions are raised about this sort of project, with the ulterior agenda particularly at issue. In this regard, the fact that it is the client who now particularly makes use of avant-garde rhetoric is taken as an indication of the fact that gentrification through art has become part of policy.

The final snapshot is a shot across the bows. Using a work by Thomas Hirschhorn, a different approach to the problem is examined in detail. The choice of a clear position for the artist and the avoidance of any suggestion of social helpfulness or interactive elaboration brings the issue of the role of art in a particular place into focus, in a way that can serve as an example for policy in relation to art in disadvantaged neighbourhoods.

Snapshot 1 – The Vanguard

Now that gentrification, and particularly the role of culture within it, has become a marketing strategy instead of a historical development, it is time to take a good look at the presumed impact of art. The process has been widely recounted: dilapidated

Opname 1 – de voorhoede

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

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

Ondanks hun verschil in dynamiek delen de processen in de verschillende steden een bepaalde retoriek. De voorhoedepositie die de kunst in zowel de redding als de ondergang van deze wijken krijgt toegekend, is geheel in de lijn met het avant-garde-ideaal zoals dat sinds de negentiende eeuw een belangrijke plaats inneemt in het denken over de rol van kunst en kunstenaar.[4] De theorie van de avant-garde ruimt veel plaats in voor het doorbreken van de traditionele grenzen van de kunst en het herstellen van de veronderstelde eenheid van kunst en leven. Deze doorbraak wordt vaak letterlijk in termen van plaats geformuleerd: de avant-garde is buiten het museum, houdt zich ver van het tentoonstellingscircuit, zoekt een eigen plek in de wereld om zich te manifesteren. Tegelijkertijd wordt de aansluiting bij 'de echte wereld' vaak gedacht in termen van verzet en strijd. Het leven in afbraakwijken die slachtoffer

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

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

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

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

neighbourhoods become the domain of artists of all stripes who find affordable living and work space there. Their efforts and activities make the area attractive to other enterprises, and eventually to developers, who with a wave of price rises flush out the artists along with the original residents of the neighbourhood.

This picture raises all kinds of question marks. Although it has been outlined with great plausibility for certain areas of London and New York, it is not certain that a compelling causality can be ascribed to it. The influx of artistic professions into a given area can be a symptom of an already operating process, and not its instigating factor. Moreover, this sequence of events does not apply in the same way to every situation. Amsterdam in the 1960s and the early 1970s provides an interesting case study of a comparable process that nonetheless unfolded differently. The dilapidation and lack of occupancy in part of Amsterdam's city centre elicited, under the impetus of the Provo movement, the first wave of squatters. Under the motto *'Redt un pandje bezet un pandje – Gnot wil het'* ('Save your house squat your house – it's Gnot's will') the *Witte Huizenplan* (White Houses Plan) was launched in issue no. 9 of *Provo* (1966), highlighting the fact that thousands of properties along the ring of canals and in the Jordaan quarter stood vacant.[1] This was followed several years later by the fight for the Nieuwmarkt, in which artists once again played a role.[2] Both movements were primarily a reaction to the policy of the 1960s and 1970s, which was geared more towards creating new residential areas by means of expansion and demolition than toward the possibilities offered by the dilapidated city quarters themselves. The sea change from this 'functionalist model' in which transport and housing for the many was privileged, to a more 'romantic' vision of urban development took place partly under the influence of these movements.[3] A characteristic of the Dutch situation is perhaps the fact that in spite of the unmistakable yuppification of both areas, a significant portion of the original activists still live there. In the development process, certain groups succeeded in establishing certain rights, something that, through rent regularisation and the transfer of buildings to the people who originally squatted them, has in any event partly kept an area like the Nieuwmarkt from becoming completely gentrified.

Despite their differences in dynamics, the processes in the different cities share a certain rhetoric. The vanguard position assigned to art in the salvation as well as the decline of these areas is entirely in the tradition of the avant-garde ideal that has occupied an important place in thinking about the role of art and the artist since the nineteenth century.[4] The theory of the avant-garde clears out a great deal of room for the breaking through of the traditional boundaries of art and the re-establishment of the presumed unity of art and life. This breakthrough is often formulated literally in terms of place: the avant-garde is outside the museum, keeps away from the exhibition circuit, seeks its own place in the world to manifest itself. At the same time, the connection to 'the real world' is often conceived in terms of resistance and struggle, so that living in condemned areas at risk of becoming victims of the determination of clearance-minded authorities is almost a natural habitat for thinking based on avant-garde objectives. A good example is the way in which the American art critic Lucy Lippard describes the gentrification

1
Virginie Mamadouh, *De stad in eigen hand. Provo's, kabouters en krakers als stedelijke sociale beweging* (Amsterdam: Sua, 1992), 69. The same manifesto, which is primarily about Amsterdam's largest vacant building, on the Dam, also protests against demolition and alludes to Constant's New Babylon. This mix of irreconcilable ideas is characteristic of the anarchist outlook of Provo.

2
Ibid., 113-140.

3
Ibid., 46-47.

4
The standard literature on this topic is Peter Bürger, *Theorie der Avantgarde* (Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1974); and Hal Foster, *The Return of the Real* (Cambridge, MA/ London: The MIT Press, 1996).

dreigen te worden van de dadendrang van opruimingsgezinde bestuurders vormt op die manier een bijna natuurlijke habitat voor het denken vanuit avant-gardedoelstellingen. Een goed voorbeeld hiervan is de wijze waarop de Amerikaanse kunstcritica Lucy Lippard het *gentrification*-proces van de Lower Eastside beschrijft: 'The late seventies and early eighties, the Lower Eastside and East Village became a hotbed of punk, new wave, avant-garde art as groups of dynamically disenchanted young artists rebelled against the expectations of an artworld career and identified to an unprecedented extent with the disenfranchised in whose midst they lived. This was a political and an aesthetic choice, and the art that resulted was more profoundly influenced by the city as place than any other modern movement I can think of. (…) Young, cool, into "new contexts", they came to know these "ghettos" and the people economically confined there more intimately than most artists know the places they live in for economic convenience. Many of their projects were collaborations within the neighbourhoods.'[5] En ook de teloorgang maakt deel uit van dit verhaal: 'By then [1984], *gentrification* had taken hold in earnest. The SoHo model was applied, though with less saturation; small shopkeepers were ousted in favour of boutiques, galleries, restaurants, and suddenly expensive housing; classy spacious white galleries replaced local small business; European art dealers arrived; crack dealers hung on (…).'[6]

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

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

Opname 2 – een rennende kunstenaar Op 26 mei 2002 liep kunstenaar Gijs Müller de marathon. Dat is niet uitzonderlijk, wel bijzonder was dat het hier ging om een kunstwerk. Onder de titel *Opportunity I Am* sleepte de kunstenaar zich met slechte knieën en zonder noemenswaardige training door de klassieke afstand, om te eindigen op de atletiekbaan van de Bijlmer in Amsterdam. De inspanning vormde de afsluiting van een verblijf van vijf maanden in de Bijlmer, in het kader van het

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

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

7
M. Rosler, 'Fragments of a Metropolitan Viewpoint', in: M. Miles, T. Hall & I. Borden (red.), *The City Cultures Reader*, Londen/New York 2000, p. 118-119 (oorspr. in: *If You Lived Here* [1991]).

process of the Lower East Side: in 'the late seventies and early eighties, the Lower east Side and east Village became a hotbed of punk, new wave, avant-garde art as groups of dynamically disenchanted young artists rebelled against the expectations of an art world career and identified to an unprecedented extent with the disenfranchised in whose midst they lived. This was a political and an aesthetic choice, and the art that resulted was more profoundly influenced by the city as place than any other modern movement I can think of . . . Young, cool, into "new contexts", they came to know these "ghettos" and the people economically confined there more intimately than most artists know the places they live in for economic convenience. Many of their projects were collaborations within the neighbourhoods.'[5] The decline is part of this story as well: 'By then [1984], gentrification had taken hold in earnest. The SoHo model was applied, though with less saturation; small shopkeepers were ousted in favour of boutiques, galleries, restaurants, and suddenly expensive housing; classy spacious white galleries replaced local small business; European art dealers arrived; crack dealers hung on . . .'[6]

The mythical expulsion of the artist from the area for which he or she has fought is part of the same rhetoric. Whether he or she succeeds or fails, according to his or her own ideal the avant-garde artist can only disappear. The best-case scenario is when his or her disappearance takes place when the union of art and life has been achieved, when art is no longer a separate domain – in this case when cooperation with area residents has led to projects that have more of a social than an artistic significance. His or her being driven out of the neighbourhood is then proof that integration has succeeded. Or he or she disappears because the world is not yet ready for the objective upon which the work is predicated. His or her disappearance must then be symbolic of oppression, the proof of the validity of the struggle. Most of the time, however, he or she vanishes in a banal way, into acceptance by the art world. Ironically enough, he or she is replaced, as Martha Rosler asserts in a crucial text about this issue, by the very same wealthier professionals who buy his or her work and who followed him or her to these areas.[7]

The fact that the description of the role of the artist in the gentrification process is rhetorical in nature does not mean it is entirely invalid. It does mean, however, that the actual consequences of this rhetoric for the practice of art must be examined. What role does art play in disadvantaged neighbourhoods and urban renewal, and what place do art institutions occupy in this battleground?

Snapshot 2 – A Running Artist On 26 May 2002 artist Gijs Müller ran a marathon. This is not extraordinary, but what was unique was that this was a work of art. Under the title *Opportunity I Am*, the artist, with his dodgy knees and without any training to speak of, dragged himself through the traditional distance, ending up on the athletics track of the Bijlmer in Amsterdam. The effort marked the conclusion of a five-month stay in the Bijlmer, as part of the project *Bijlmair*. Müller wanted to literally set an example for the unemployed and partly drug-addicted young people of the Bijlmer, who in his view were wallowing in their own 'disadvantaged' status. The athletics track was well chosen as an end point, because former athlete Sammy Monsels had already set up a compara-

5
Lucy Lippard, 'Home in the Weeds' (orig. from *Lure of the Local*, 1997), in: Malcolm Miles, Tim Hall and Iain Borden (eds.), *The City Cultures Reader* (London/New York: Routledge, 2000), 273-274.

6
Ibid., 275.

7
Martha Rosler, 'Fragments of a Metropolitan Viewpoint' (orig. from *If You Lived Here*, 1991), in: Miles et. al, *The City Cultures Reader*, op. cit. (note 5), 118-119.

project Bijlmair. Müller wilde de werkeloze en deels drugsverslaafde Bijlmerjeugd, die zich in zijn ogen wentelde in haar eigen 'kansarme' positie, letterlijk een voorbeeld stellen. De atletiekbaan als eindpunt was goed gekozen, omdat oud-atleet Sammy Monsels daar al een vergelijkbaar project voor jongeren had opgezet.[8]

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

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

Opname 3 – desperaat en hip De dubbelzinnige aanwezigheid van de kunstenaar in de wijk wordt weerspiegeld in het onbestemde van de kunstinstelling in het gebied. Kunstenaarsinitiatieven, alternatieve kunstruimtes, licht gesubsidieerde kunstcentra met buurtfunctie, allemaal leiden ze een wat verloren bestaan, lijken ze een hopeloze strijd te strijden. Toch is dat desolate en desperate karakter kunstruimtes eigen:

8
J. Bouwhuis, 'Gijs Müller – lopen voor de Bijlmer', in: N. Schachtschabel e.a. (samenst.), *Cities and Eyes. Bronnenboek*, Amsterdam 2005, p. 152-153 (oorspr. in: *Stedelijk Museum Bulletin*, nr. 3, 2002).

9
Idem, p. 153: 'Müller zou Müller niet zijn als hij er niet ook media-aandacht aan zou hebben besteed, in de vorm van pakkende beelden die refereren aan reclame-uitingen.'

10
Een verhelderend voorbeeld hiervan is de actie van Wim T. Schippers uit 1963, waarbij hij in Petten een flesje prik in zee leeggoot. Een handeling die niet alleen kunst en dagelijks leven met elkaar verbond op een tot dat moment bijna ongekende wijze, maar die ook direct contact zocht met de media: de actie werd vertoond in het televisieprogramma *Signalement*. Zie S. López, 'Videovertoningen; tussen televisie en de tentoonstellingsruimte', in: J. Boomgaard & B. Rutten (red.), *De magnetische tijd. Videokunst in Nederland 1970-1985*, Rotterdam, 2003, p. 113. Zie voor Fluxus in Nederland ook H. Ruhé, 'Over schilderkunst, nieuwe media en het avontuur van Fluxus', in: G. Imanse (red.), *De Nederlandse identiteit in de kunst na 1945*, Amsterdam 1984, p. 121-139.

11
Zie J. Boomgaard, 'De utopie van de argeloosheid; een korte cursus engagement', *De Witte Raaf*, nr. 77 (januari-februari 1999), p. 23-27.

12
J. Boomgaard, 'De valkuil van de publieke ruimte', in: N. Schachtschabel e.a. (samenst.), *Cities and Eyes. Bronnenboek*, Amsterdam 2005, p. 253.

ble project for young people there.[8]

The fact that this example generated little immediate emulation will come as no surprise, no more than the fact that the intended target audience was virtually entirely absent from the project. What is more interesting are the questions that this performance raises about the role of art in so-called disadvantaged neighbourhoods. In light of the participatory projects that have been all the rage since the mid-1990s, Müller's endeavour seems naïve and a failure. It is a well-intentioned but pointless attempt at performativity, an example devoid of result. In the end, he had made virtually no effort to involve area residents in the project, organised no workshops, had made little to no attempt to familiarise himself with the community, and therefore had precluded any chance of participation. The only thing Müller had skilfully handled was the media, which were supposed to lend the event visibility.[9] This seems to place the project more in what you might paradoxically call the tradition of the avant-garde. Breaking with existing or accepted art forms, playing the media, but also setting an example without much care about its being followed are all part of this tradition.[10] For although, as the above demonstrated, seeking out the margins of society and establishing alliances with the less fortunate can be effortlessly incorporated into the rhetoric of the vanguard, art did not take on a subordinate or servicing task within this ideal. On the contrary, to a significant extent the emphasis was placed on following an autonomous road toward a hopefully better, yet still rather vague future.[11]

An artist's stay in a neighbourhood has ambivalent aspects. When he or she lives and works there it is an environment like any other, but when he or she takes part in the struggle for preservation and improvement of a disadvantaged neighbourhood, a certain shadowiness comes into play. He or she is not among the 'original' residents, whoever they might be. His or her fight is also inevitable waged out of self-interest, but this interest does not necessarily coincide with the marginalised people he or she identifies with. Although many artists are indisputably compelled to live below the poverty line, they are not dependent on badly paid exploitation or hopeless unemployment. Their position is that of the small independent entrepreneur with client in a somewhat better situated area. The artist's stay in the disadvantaged neighbourhood is in fact temporary almost by definition, the alliance as a project somewhat splintered in intent. Müller's marathon brought this unbridgeable gap between local problems and intention into sharp focus.[12]

Snapshot 3 – Desperate and Hip The ambivalent presence of the artist in the neighbourhood is mirrored by the aimlessness of the art institution in the area. Artists' initiatives, alternative art spaces, minimally subsidised art centres with a community function all seem to lead a somewhat lost existence, to be fighting a hopeless fight. Yet this desolate and desperate quality is inherent to art spaces: the more alternative they are, the more you get the feeling of witnessing a pointless quest towards a better world. That is not so bad in itself – in fact it may be their strength. More likely it is our own viewpoint, geared to numbers and success, that interprets this loneliness as a deficit. Perhaps we have become so indoctrinated by the jargon that hammers on about the market and the creative industry that we can no longer recognise

8
Jelle Bouwhuis, 'Gijs Müller – lopen voor de Bijlmer' (orig. from *Stedelijk Museum Bulletin* (2002) 3), in: *Cities and Eyes. Bronnenboek* (Amsterdam: Amsterdam University Press, 2005), 152-153.

9
Ibid., 153: 'Müller would not be Müller if he had not devoted media attention to this as well, in the form of striking images that refer to advertising.'

10
An enlightening example of this is the performance by Wim T. Schippers in 1963, when he emptied a bottle of fizzy drink into the sea in Petten. An act that not only linked art and everyday life in a way that had virtually never been seen before, but also sought direct contact with the media: the performance was shown in the television programme *Signalement*. See S. López, 'Videovertoningen; tussen televisie en de tentoonstellingsruimte', in: J. Boomgaard and B. Rutten (eds.), *The Magnetic Era. Video Art in The Netherlands 1970-1985* (Rotterdam: NAi Publishers, 2003), 113. For Fluxus in the Netherlands, see also H. Ruhé, 'Over schilderkunst, nieuwe media en het avontuur van Fluxus', in: G. Imanse (ed.), *De Nederlandse identiteit in de kunst na 1945* (Amsterdam: Meulenhoff, 1984), 121-139.

11
See J. Boomgaard, 'De utopie van de argeloosheid; een korte cursus engagement', *De Witte Raaf* (1999) 77, 23-27.

12
J. Boomgaard, 'De valkuil van de publieke ruimte', in: *Cities and Eyes*. op. sit. (note 8), 253.

hoe alternatiever ze zijn, hoe meer je het gevoel krijgt getuige te zijn van een zinloze zoektocht naar een betere wereld. Dat is op zich niet erg, sterker nog, het is misschien wel de kracht ervan. Waarschijnlijk is het eerder onze eigen op aantal en succes ingestelde blik die de eenzaamheid van deze ruimtes interpreteert als verlies. Misschien zijn we ondertussen zo geïndoctrineerd door het jargon dat hamert op marktwerking en creatieve industrie dat we het simpele feit niet meer onder ogen kunnen zien dat ons eigen bezoek aan de plek het bestaan ervan reeds rechtvaardigt. Dat ligt iets ingewikkelder wanneer de kunstruimte zich direct op de wijk probeert te betrekken. Kunstprojecten die over de wijk en zijn bewoners gaan, vaak documentair van aard ter wille van de toegankelijkheid, of die in samenwerking met bewoners zijn uitgevoerd, lijken gericht op een ander publiek en maken de afwezigheid van dat publiek nog sterker voelbaar.

Dat dit soort marginale ruimtes een krachtige rol in het *gentrification*-proces spelen, is niet waarschijnlijk: ze trekken weliswaar een kapitaalkrachtig publiek naar de wijk, maar dat is zo gering in omvang dat het voor andere ondernemingen in het geheel niet loont daar hun vestigingsbeleid op af te stemmen. Anders ligt het wanneer meer traditionele galeries een wijk ontdekken. De galeries bijvoorbeeld die zijn neergestreken in de meest troosteloze straten van Londens East End zijn ongetwijfeld een symptoom van een proces dat de wijk in de komende tien jaar ingrijpend zal veranderen. De aanwezigheid ervan laat enerzijds zien dat de onroerendgoedprijzen laag genoeg zijn om beginnende galeries de kans te geven nog niet gevestigde kunstenaars te tonen, maar hoog genoeg om 'hip' te lijken in plaats van 'alternatief'. Omdat de inrichting van deze ruimtes zo getrouw mogelijk het standaardbeeld van een galerie kopieert, heeft de bezoeker bij het bezoek eraan in een miezerige achterafstraat het gevoel een parallelle wereld te betreden. Dat is de wereld die investeerders en ontwikkelaars aantrekt, niet die van de miezerige werkelijkheid daarbuiten. Daar wordt de schoongeveegde toekomst alvast gedroomd.

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

Opname 4 – sociaal-maatschappelijk gemotiveerd De meeste weerstand tegen het proces van wijkverbetering met asociale gevolgen lijkt te worden geboden door de participatieprojecten die de laatste tien jaar als paddestoelen op arme grond zijn opgeschoten. Miles omschrijft dergelijke projecten als volgt: 'The value of new genre public art is, then, in its ability to initiate a continuing process of social criticism, and to engage defined publics on issues from homelessness to the survival of the rain forests, domestic violence and AIDS, whilst its purpose is not to fill museums, even with dadaist anti-art, but to resist the structures of power and money which have caused abjection, and in so doing create imaginative spaces in which to construct, or enable others to construct, diverse possible futures. New genre public art is process-based, frequently ephemeral, often related to local rather than global narra-

13
Of zoals het in de uitgangspunten van Bureau Broedplaatsen van de Gemeente Amsterdam staat op de website www.broedplaatsamsterdam.nl.: 'Creëren van culturele hotspots voor het basis- en middensegment van de creatieve industrie, waarbij ism de loodsen van de gemeente en marktpartijen gezocht wordt naar geschikt groter vastgoed en de vraag naar vastgoed onder de doelgroep broedplaatsen èn creatieve bedrijven beter in kaart wordt gebracht.'

the simple fact that our own visit to this place already justifies its existence. This is somewhat more complicated when the art space attempts to involve itself directly in the neighbourhood. Art projects about the neighbourhood and its residents, often documentary in nature in order to be accessible, or those that are carried out in cooperation with residents, seem aimed at a different audience and make the absence of that audience all the more palpable.

It is not probable that such marginal spaces play a significant role in the gentrification process: they may attract a wealthy audience to the neighbourhood, but this is so limited in size that it is not at all worthwhile for other enterprises to base their branch establishment policy on it. The situation is different when traditional galleries discover a neighbourhood. For instance, the galleries that have opened in the most desolate streets of London's East End are undoubtedly a symptom of a process that will radically transform the area over the next ten years. Their presence, on the one hand, shows that real estate prices are low enough to give beginning galleries the chance to exhibit not yet established artists, yet high enough to seem 'hip' rather than 'alternative'. Because the decoration of these spaces copies the standard image of a gallery as faithfully as possible, they give the visitor to a location in a dismal back street the feeling of entering a parallel world. That is the world that attracts investors and developers, not the dismal reality outside. There they already dream of the spruced-up future.

Amsterdam's policy of converting existing art spaces and initiatives into official *broedplaatsen* (incubators or breeding grounds) creates a new category. Whereas the alternative art space was a place where something could emerge, where inconsequential mucking about could lead to an interesting confrontation, the *broedplaats* is expected to immediately stimulate a business establishment policy that trades in marginality for methodical gentrification.[13]

Snapshot 4 – Socially Motivated The greatest resistance to the process of neighbourhood regeneration with anti-social consequences seems to come from the participation projects that have sprouted like mushrooms out of meagre ground over the last ten years. Miles describes such projects as follows: 'The value of new genre public art is, then, in its ability to initiate a continuing process of social criticism, and to engage defined publics on issues from homelessness to the survival of the rain forests, domestic violence and AIDS, whilst its purpose is not to fill museums, even with Dadaist anti-art, but to resist the structures of power and money which have caused abjection, and in so doing create imaginative spaces in which to construct, or enable others to construct, diverse possible futures. New genre public art is process-based, frequently ephemeral, often related to local rather than global narratives, and politicised.'[14] The popularity of this kind of project in the Netherlands has resulted in a publication presented in a way that betrays these vestiges of avant-garde ideology: 'In an effort to bring clarity to the relationship between art and society, neighbourhood and community, Cultuurnetwerk Nederland and Sandra Trienekens have taken the initiative to conduct research into social engagement in art projects. In socially engaged projects, the idea is to bring about a clear interaction or encounter between artists and participants, as well as

13
Or as the declaration of principles of the Bureau Broedplaatsen of the City of Amsterdam puts it: 'Creating cultural hot spots for the basic and middle segment of the creative industry, whereby in cooperation with the properties owned by the city and market players, appropriate and more sizable real estate is sought and the real estate needs within the target audience of *broedplaatsen* as well as creative businesses is better identified', www.broedplaatsamsterdam.nl.

14
M. Miles, *Art Space and the City* (London/New York: Routledge, 1997), 164. It is interesting to note that the examples of themes Miles cites, his definition notwithstanding, are more global than local.

tives, and politicised.'[14] De populariteit van dit soort projecten in Nederland heeft geresulteerd in een publicatie die wordt aangekondigd op een manier die restanten avant-garde-ideologie verraadt: 'Om helderheid te verschaffen in de relatie tussen kunst en de samenleving, de wijk en de gemeenschap hebben Cultuurnetwerk Nederland en Sandra Trienekens het initiatief genomen tot een onderzoek naar sociaal engagement in kunstprojecten. Bij sociaal geëngageerde kunstprojecten gaat het om een duidelijke interactie of ontmoeting tussen kunstenaars en deelnemers, en gelijkwaardigheid en het idee dat iedereen creatief kan zijn. De kunstenaar is zowel artistiek als sociaal-maatschappelijk gemotiveerd en vaak is de drijfveer een afzetten tegen (of minstens een kritische reflectie op) de gevestigde kunstorde en/of de gevestigde politieke of maatschappelijke orde.[15]

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

'Het enthousiasme om aan de slag te gaan in de herstructureringswijken, om te "doen, doen doen!", alsook de verfrissendheid die spreekt uit de initiatieven zijn omgekeerd evenredig met de politieke durf om de bedenkelijke agenda achter de grote verbouwing van de Nederlandse stad met evenveel enthousiasme en vindingrijkheid te tackelen. Hiermee bereikt de "kunst in de openbare ruimte" precies het tegenovergestelde van wat ze op officieel niveau beoogt: in plaats van de openbare ruimte te politiseren, krijgen we een depolitisering ervan.'[18] Wanneer we met deze stelling van Bavo instemmen, lijken er niet veel mogelijkheden voor de sociaal gemotiveerde projecten meer te zijn. Het is echter de vraag of alle vooronderstellingen die hier gehanteerd worden juist zijn. Niet erg veel maatschappelijke gemotiveerde kunstprojecten beogen officieel de openbare ruimte te politiseren. Daarnaast leert het verleden van provo en Nieuwmarkt dat politisering van de actie vrij probleemloos kan

14
M. Miles, *Art Space and the City*, Londen/New York 1997, p. 164. Het is interessant om te zien dat de voorbeelden van thema's die Miles noemt in weerwil van zijn definitie eerder *global* dan *local* zijn.

15
www.cultuurnetwerk.nl. Participatieprojecten vormen al jaren een internationale trend, dat maakt de suggestie dat ze zich tegen de kunstwereld verzetten ook wat vreemd. Zie voor een collectie internationale voorbeelden: B. Pietromarchi (red.), *The [un]common place. Art, Public Space and urban Aesthetics in Europe*, Barcelona 2005.

16
Volgens Malcolm Miles is de bijdrage van beeldende kunst aan regenatieprocessen zeer beperkt. Podiumkunsten zijn in zijn ogen veel beter in staat 'sociation' te bewerkstelligen. Zie Miles, op. cit. (noot 14), p. 112. De stap naar een meer opvoerende en interactieve praktijk is dan ook logisch wanneer kunstenaars een concrete rol willen spelen in de sociale processen van een bepaald gebied.

17
M. Kwon, *One Place After Another*, Cambridge (Mass.)/Londen 2002, p. 116-117.

18
BAVO (G. Boie & M. Pauwels), 'Kunst in De Grote Verbouwing: voorbij de collectieve conditie van interassiviteit', essay geschreven in opdracht van Stroom Den Haag ter gelegenheid van de presentatie *1951 DHZW 2007: Toekomstig erfgoed*, 14 januari t/m 11 februari 2007, z.p.

equality and the sense that everyone can be creative. The artist is motivated both artistically and socially, and often the motivation is a resistance to (or at least a critical reflection upon) the established artistic order and/or the established political or social order.'[15]

While this form of art answers the question of what the artist is doing in the neighbourhood by offering an activity for or with the residents, which at first glance produces much more effective integration and socialisation than in more autonomous projects like *Opportunity I Am*, it does raise significant questions about its ambitions and intentions.[16] Or as Miwon Kwon puts it in her thorough study of the new genre of public art: 'In actual practice, how does a group of people become identified as a community in an exhibition program, as a potential partner in a collaborative art project? Who identifies them as such? And who decides what social issue(s) will be addressed or represented by/through them: the artist? the community? the curator? the sponsoring institution? the funding organization? Does the partner community preexist the art project, or is it produced by it? What is the nature of the collaborative relationship? . . . If new public art engages the audience as active participants in the production of an art work, which to a degree renders them subjects of the work, too, then who is the audience for *this* production? What criteria of success and failure are posed now, especially to the artist, in this major reconfiguration of public art that moves aesthetic practice closer to social services?'[17] The eagerness with which all sorts of government institutions in the Netherlands stimulate these projects and emphasise their pseudo-avant-garde nature, as we saw above, distracts from the pitfalls and conceals the extent to which social participation is in fact used to mask the effects of urban renewal and suppress the process of social disintegration.

'The enthusiasm to get to work in restructuring areas, to "do, do, do!", as well as the refreshing quality that emanates from the initiatives in inversely proportional to the political courage to tackle the dubious agenda behind the great renovation of the city in the Netherlands with equal enthusiasm and inventiveness. In this, "art in the public space" achieves precisely the opposite of what it intends at an official level: instead of politicising the public space, we get a depoliticisation of it.'[18] If we agree with this assertion by Bavo, there seem to be few opportunities left for socially motivated projects. It remains to be seen, however, whether all the assumptions at work here are correct. Not very many socially motivated projects officially intend to politicise the public space. In addition, the history of Provo and the Nieuwmarkt shows that politicisation of activism can be absorbed fairly easily into the struggle for position of the powers-that-be and that it at most slightly corrects the course of, but does not stop, gentrification. Meanwhile, the rhetoric of political engagement, just like the avant-garde, has become the standard idiom of government policy. This governmentally initiated engagement not only makes the art projects innocuous from the outset, it also seems mainly the whole marketing policy that uses *broedplaatsen* in a creative city to provide a progressive layer to conceal the hard face of the neoliberal market mechanism that underpins it.[19]

Snapshot 5 – An Alien Entity Is it possible to find a way out of the dead-end street that perverts avant-garde ideals for the benefit

15
www.cultuurnetwerk.nl Participatory projects have been an international trend for years, which makes the suggestion that they are somehow a form of resistance against the art world rather odd. For a collection of international examples, see Bartolomeo Pietromarchi (ed.), *The [Un]common Place. Art, Public Space and Urban Aesthetics in Europe* (Barcelona: ACTAR, 2005).

16
According to Malcolm Miles, the contribution of the visual arts to regeneration processes is very limited. Performance arts, in his view, are much better suited to generate 'socialisation'. See Miles, *Art Space*, op. cit. (note 14), 112. A shift to a more performing and interactive practise is therefore logical when artists wish to play a concrete role in the social processes of a given area.

17
Miwon Kwon, *One Place After Another* (Cambridge, MA/London: The MIT Press, 2002), 116-117.

18
BAVO (Gideon Boie and Matthias Pauwels), 'Kunst in De Grote Verbouwing: voorbij de collectieve conditie van interassiviteit', essay commissioned by Stroom Den Haag on the occasion of the presentation *1951 DHZW 2007: Toekomstig erfgoed*, 14 January to 11 February 2007 (no publishing location listed).

19
See also J. Boomgaard, 'The platform of commitment', in: *New Commitment* (Rotterdam: NAi Publishers, 2003), 98-108.

worden opgenomen in het positiespel van de macht en de *gentrification* hoogstens licht bijstuurt, maar nauwelijks verhindert. Ondertussen is de retoriek van politiek engagement net als het avant-garde standaard-idiom geworden van het overheidsbeleid. Dit van overheidswege geëntameerde engagement maakt niet alleen de kunstprojecten bij voorbaat onschadelijk, het lijkt ook vooral te dienen het hele marketingbeleid dat zich beroept op broedplaatsen in een creatieve stad te voorzien van een progressief laagje dat de harde kant van het neoliberale marktmechanisme dat eraan ten grondslag ligt verhult.[19]

Opname 5 – een vreemd lichaam Is het mogelijk een uitweg te vinden uit de doodlopende weg die avant-garde-idealen perverteert ter wille van neoliberale wildgroei? Is het mogelijk een tussenweg te denken tussen een vertoog dat bedoeling aanziet voor resultaat en een achterdocht die elke poging opvat als manipulatie door een allesoverheersende markt? Een korte omweg langs het officiële beleid laat in ieder geval zien waar de kern zit van dit beleid en wat ertegenover gesteld zou kunnen worden. In *Cultuur en Stedelijke Vernieuwing*, een gezamenlijke uitgave van OCW en VROM, schrijven Robert Kloosterman en Merijn van der Werff: 'Anders dan in de Verenigde Staten wordt in Europa lokale cultuurpolitiek ook ingezet om de identiteit van een plaats te versterken en zo een gevoel van sociale cohesie op te roepen door verschillende sociale groepen te mobiliseren en vervolgens te integreren. Ook in dit geval gaat het dus niet om een door de overheid geleide spreiding van cultuur als publiek goed voor de eigen lokale bevolking, maar cultuur als een strategisch instrument om een plaats aantrekkelijker te maken voor potentiële bewoners, werknemers, bedrijven en toeristen.'[20] Opvallend hierin is niet alleen de onomwonden uitgesproken agenda van *social engineering* en *gentrification*, opvallend is vooral de nieuwe invulling die het begrip 'strategisch' krijgt.

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

Om deze strategie te doorkruisen is het dus niet meer voldoende om het bezetten van een duidelijke plek te voorkomen, zoals bijvoorbeeld Mobiel Bureau OpTrek in de Haagse Transvaalbuurt dat doet. Weliswaar slaagt OpTrek er goed in een aantal valkuilen van kunst in de wijk te vermijden door het lokale te verbinden met globale problematiek en door vast te houden aan een zekere autonomie voor de kunst, maar het blijft de vraag of een deel van de activiteiten niet een mobilisering en integratie van de bevolking op het oog heeft, zoals de overheid dat graag ziet. Misschien wordt de strategie nog het best doorkruist door het gevelproject dat het Bureau uitvoert. Huizen die op de nominatie staan voor

19
Zie ook: J. Boomgaard, 'Het podium van de betrokkenheid', in: *Nieuw Engagement in architectuur, kunst en vormgeving*, Rotterdam 2003, p. 98-108.

20
R. Kloosterman & M. van der Werff, 'Cultuur: een lokaal ankerpunt in een wereld van grensoverschrijdende stromen?', in: *Cultuur en Stedelijke Vernieuwing*, publicatie van het Ministeries van OCW en VROM, Den Haag 2004, p. 158-159.

21
M. de Certeau, *The Practice of Everyday Life*, Berkeley/Los Angeles/Londen 1984, p. 35-36. Meer traditionele vormen van kunst in de openbare ruimte zijn de klassieke manier voor de macht om haar bezetting te onderstrepen.

of neoliberal proliferation? Is it possible to conceive a middle way between an advocacy that mistakes intentions for results and a mistrust that interprets every attempt as a manipulation by an all-controlling market? A brief detour along official policy shows, in any event, where the core of this policy lies and what might be devised to counter it. In *Cultuur en Stedelijke Vernieuwing* (Culture and Urban Regeneration), a joint publication by the Ministry of Culture, Education and Science and the Ministry of Public Housing, Physical Planning and the Environment, Robert Kloosterman and Merijn van der Werff write, 'In contrast to the United States, in Europe local culture policy is also used to reinforce the identity of a place and in so doing generate a sense of social cohesion by mobilising various social groups and then integrating them. In this case as well, it is not a matter of a governmentally directed dissemination of culture as a public good for the existing local population, but of culture as a strategic instrument to make a place more attractive to potential residents, employers, businesses and tourists.'[20] What is striking here is not only the unabashed, explicit agenda of social engineering and gentrification, but primarily the new interpretation of the concept of 'strategy'.

If previously 'strategy', in line with Michel de Certeau's analysis, was the way in which power occupies a place, withdraws it from time by excluding any form of change in favour of its own perspective of action, then it encompasses the traditional model of gentrification.[21] These days, however, 'strategy' stands more for a way of operating, more for behaviour than for a place. Neighbourhoods are made more attractive for all forms of gentrification when residents participate in cultural acts that are not directly and not solely geared towards themselves, but rather serve primarily to give a neighbourhood a different 'atmosphere'. To stay with De Certeau's terminology: tactical action is brought under control in order to remove contradictions and conflicts from the public space.

To thwart this strategy, therefore, it is no longer sufficient to prevent the occupation of a specific place, such as Mobiel Bureau OpTrek does in the Transvaal neighbourhood of The Hague, for instance. Admittedly, OpTrek succeeds quite well in avoiding a number of the pitfalls of art in the community by linking local issues to global ones and by maintaining a certain autonomy for the art, but the question remains whether some of the activities are not aimed at mobilising and integrating the population, the way the state likes to see. The strategy is perhaps best thwarted by the façade project the Bureau is carrying out. Artists provide houses marked for demolition with a temporary growth on their façade. This not only makes the demolition policy all the more visible, it also introduces an alien entity into the neighbourhood that is difficult to integrate and therefore visually disrupts the official integration policy.[22]

However, it is Thomas Hirschhorn who most consistently does *not* integrate art into a specific location, and therefore gives the tactical use of the public space an opportunity that other projects attempt to exclude. For *Documenta XI* in Kassel, Hirschhorn, with the help of local residents, constructed a monument to the philosopher Georges Bataille, which consisted of a sculpture, an exhibition, a library, a television studio and a snack bar, all located in a neighbourhood of Kassel in which

20
Robert Kloosterman and Merijn van der Werff, 'Cultuur: een lokaal ankerpunt in een wereld van grensoverschrijdende stromen?', in: *Cultuur en Stedelijke Vernieuwing* (The Hague: The Ministry of Culture, Education and Science and the Ministry of Public Housing, Spatial Planning and the Environment, 2004), 158-159.

21
Michel de Certeau, *The Practice of Everyday Life* (Berkeley/Los Angeles/London: University of California Press, 1984), 35-36. More traditional forms of art in the public space are the classic method for power to underscore its occupation.

22
www.optrektransvaal.nl

sloop worden door een kunstenaar voorzien van een tijdelijk aangroeisel aan hun gevel. Daarmee wordt niet alleen het sloopbeleid extra zichtbaar, maar het voert ook een vreemd lichaam in de wijk binnen dat zich maar lastig laat integreren en dat daarmee het officiële integratiebeleid visueel verstoort.[22]

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

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

22
www.optrektransvaal.nl

23
Thomas Hirschhorn, 'Bataille Monument', tekst verkrijgbaar bij de tentoonstelling 'Anschool', Bonnefantenmuseum, Maastricht, 26 mei t/m 11 september 2005.

24
C. Mouffe, 'Some Reflections on a Agonistic Approach to the Public', in: B. Latour & P. Weibl, *Making Things Public. Atmospheres of Democracy*, Karlsruhe 2005, p. 804-810.

many Turks live. For the record: the participation of the neighbourhood residents was remunerated – this was no communal art project. Nor did Hirschhorn suggest he was doing something for the neighbourhood residents. On the contrary, as he puts it himself, it is not the artist who helps the neighbourhood residents, but they who help him. This reversal of the current practice of socially motivated projects has had interesting consequences. The Bataille Monument was not made especially for this location – according to Hirschhorn it could have been set up anywhere.[23] At the same time, it functioned as an artwork at this location because it was maintained and managed by residents. The result is that the work seemed simultaneously alien and ordinary. Ordinary, because it was accessible to everyone, used by neighbourhood residents and visited by art lovers, alien because no attempt was made to bridge the contradictions among all these elements or camouflage them with a pretence of cosy collectivity. By operating this way, something emerged that might be considered an 'agonistic public space'.[24]

The artist is an intruder in the neighbourhood, the artwork an alien entity. Yet it is precisely because of this that they are able to make visible the diversity and the fundamental contradictions that exist in an area. This may not stop gentrification, but it does punch a hole in the screen of pseudo-avant-garde jargon and soft engagement with which the state and market players attempt to gain strategic control over an area.

23
Thomas Hirschhorn, 'Bataille Monument', text available at the exhibition *Anschool*, Bonnefantenmuseum Maastricht, 26-5-05 to 11-9-05.

24
Chantal Mouffe, 'Some Reflections on a Agonistic Approach to the Public', in: Bruno Latour and Peter Weibl (eds.), *Making Things Public: Atmospheres of Democracy* (Karlsruhe: ZKM Karlsruhe, 2005), 804-810.