

2001

SQUATTERS

Een 'kraakpand' van Jeanne van Heeswijk in Witte de With

In 1974 schreef Henri Lefebvre in *The Production Of Space*: "Een bestaande ruimte kan zijn oorspronkelijke doelstellingen en motieven, die ten grondslag liggen aan zijn vorm, functies en structuur, overleven, waardoor het 'leegstaand' wordt en daarmee vatbaar voor nieuwe invullingen en aanpassingen die ver afwijken van het oorspronkelijke ontwerp". Dat Lefebvre's klassieker tot de favoriete lectuur behoort van Jeanne van Heeswijk zal niemand die 'Squatters' bezoekt verbazen. Van Heeswijks keuze voor het bouwen van een kraakpand in het kunstcentrum Witte de With, opgetrokken uit dikke plakken van uit de stad ontvreemde posters en affiches, steekt ietwat provocerend af bij de zorgvuldige bouwwerkjes die haar paviljoen omringen. Terwijl de beeldende kunst zich buigt over een artistieke invulling van het begrip 'squat', ageert Van Heeswijk tegen het verlies van betekenis en herdefinieert ze het begrip in de exclusieve context van de Rotterdamse kraakbeweging van de jaren zeventig en tachtig.

In de jaren vijftig en zestig oefende Lefebvre's studie *The Critique Of Everyday Life* (1947) grote invloed uit op de situationisten (1957-1972), een avantgarde die alle scheidslijnen tussen kunst en leven wilde opheffen binnen het kader van een nieuw urbanisme. "We vervelen ons in de stad", schreef de zeventienjarige Ivan Chtchelov al in 1953, "je moet je het vuur uit de sloffen lopen om nog mysteriën te kunnen ontdekken". Hij pleitte voor een gedekoloniseerde architectuur die alle bestaande opvattingen over tijd en ruimte ingrijpend zou veranderen - een 'vrolijke' architectuur, die zou breken met planning en functionalisme. Zijn stad zou buurten ontwikkelen als De Bizarre Wijk, De Gelukkige Wijk, De Edele Wijk, De Tragische Wijk, De Historische Wijk, De Nuttige Wijk en De Onheilspellende Wijk: "De Onheilspellende Wijk zou een goede vervanging zijn van de gapende gaten, openingen tot de onderwereld, zoals vele volkeren die vroeger in hun hoofdstad hadden: zij symboliseerden de onheilspellende krachten van het leven. De Onheilspellende Wijk hoeft geen reële gevaren in zich te bergen, zoals vallen, kerkers of mijnen. Zij moet moeilijk toegankelijk zijn en afzichtelijk worden versierd (schelle fluitjes, alarmklokken, onregelmatig repeterende sirenes, afschrikwekkende beeldhouwwerken). Kinderen en volwassenen zouden door ontdekkingstochten in De Onheilspellende Wijk leren om niet langer bevreesd te zijn voor de angstige kanten van het leven, maar om er plezier aan te beleven".

In de eerste vijf jaren van hun bestaan richtten de situationisten hun pijlen op de moderne stad en ontwikkelden ze een aantal concepten die kunnen worden samengevat in het begrip 'psychogeografie'. Steden mogen niet het resultaat zijn van abstracte planning en functionalisme door bureaucraten en ondernemers, maar dienen te worden ingericht volgens de verlangens, wensen en stemmingen van hun gebruikers. Deze cartografie 'van onderop' vertrok vanuit de 'dérive': een doelloos dwalen, waarbij stemmingen en emoties de perceptie van de stad voortdurend wijzigen en transformeren. Door die subjectieve stemmingen als uitgangspunt te nemen in de stadsontwikkeling, wordt een kritiek geformuleerd op de objectief bestaande stad die vooral 'bevroren tijd' uitdrukt. De eerste dérive werd reeds in

1923 door Francis Picabia te Parijs georganiseerd, maar eerst in het werk van situationist Guy Debord wordt de psychogeografie een centraal thema. “Nooit zal ik de psychogeografische trips met Guy Debord vergeten”, vertelde Alexander Trocchi vlak voor zijn dood in 1984. “Guy toog me naar plekken in Londen waar ik nog nooit was geweest, waar hij nooit was geweest. Hij kon een stad werkelijk ontdekken en openleggen, waardoor de sluimerende magie van de stad tot leven werd gewekt. Afstanden maakten hem niets uit, hij nam alle tijd. Zwervend door Londen, overdag en 's nachts, toonde hij niet alleen de meest fantastische locaties, maar genereerde hij ook de meest fantastische verhalen. Oude plekken, afgestoten plekken, vergeten plekken...altijd had hij zijn verhalen paraat, gelardeerd met historische schetsen, artistieke commentaren – alsof hij hier was geboren! Hij citeerde Marx, las voor uit *Schateiland* of ventileerde zijn liefde voor Thomas De Quincy's *Confessions Of An English Opium Eater*”. Tenslotte is daar de strategie van de 'détournement' of verdraaiing: door verschillende fragmenten uit verschillende werken te muteren en samen te brengen ontstaat een nieuw kunstwerk, “dat door idioten hardnekkig met citaten wordt geïdentificeerd”. Van citeren is echter geen sprake, lichtten Debord en Asger Jorn ooit toe, want “we willen uitdrukking geven aan onze onverschilligheid ten opzichte van het verouderde oorspronkelijke werk”. In principe was 'détournement' overal toepasbaar, in de kunst, architectuur, filosofie, wetenschap en politiek.

Vanaf 1962, als Debord breekt met de kunstenaars onder de situationisten omdat ze de kunst te serieus nemen (“Er bestaat geen situationistisch schilderij of een situationistische compositie, er bestaat alleen een situationistisch gebruik van deze media”) en hij de analyse van 'de spektakelmaatschappij' centraal gaat stellen, raakt het urbanisme als verbindende schakel op de achtergrond. Als Lefebvre in 1974 *The Production Of Space* publiceert, keert hij terug naar het primaat van de stad. Op de eerste plaats biedt het boek een avontuurlijke synthese van ruimtelijke analyses, architectuur, stadsplanning, stadsgeschiedenis, ecologie en kunst, gedrapeerd in Marx en Nietzsche, maar daaronder wordt ook een kritiek op de avantgarde geformuleerd. Détournement of verdraaiing, beweert Lefebvre, is geen artistieke strategie, maar hoort thuis in een ruimtelijke, architectonische context, wil détournement een maatschappelijke en politieke rol van betekenis spelen. Het verdraaien van de betekenis en het gebruik van bestaande architectuur wordt door Lefebvre 'diversificatie' genoemd, maar we kunnen ons ook tevreden stellen met meer gangbare termen als 'kraken' of 'squattig'. Kraken is een poging 'abstracte ruimtes' en 'abstracte tijd' te bevrijden uit de dwangbuis van de huidige stad, “economisch gedetermineerd door de wetten van het kapitaal, sociaal gedomineerd door de gegoede burgerij, en politiek georganiseerd door de overheid”. Kraken is geen kunstenaarsstrategie, maar een ruimtelijke praktijk, gericht op de “diversificatie van de kapitalistische ruimte”: kraken is een politieke praktijk.

Het statement dat Jeanne van Heeswijk maakt in Witte de With heeft dan ook alle trekken van Lefebvre's pleidooi voor de transformatie van 'bevroren tijd' naar 'vloeibare tijd' in de hedendaagse stad. Zoals de situationisten zich onverschillig toonden jegens de authenticiteit van kunstwerken, zo tonen Lefebvre en Van Heeswijk zich even onverschillig jegens de betekenis en het gebruik van de bestaande architectuur. In de kraak wordt een ruimtelijke zone van betekenis en gebruik ontdaan, en vervolgens opnieuw ingericht volgens singuliere overwegingen: bevroren tijd wordt vloeibare tijd. De binnenwanden van het voor Witte de With gebouwde kraakpand getuigen dan ook van momenten van vloeibare tijd en geven

een uniek beeld van verdraaiingen en diversificatieprocessen in het Rotterdam tussen 1977 en 1984 - de hoogtijdagen van het kraken in de Maasstad. De muren zijn behangen met documenten: notulen van panden en kraaksprekuren, fanzines, herinneringen, solidariteitsverklaringen, foto's, vlaggen, sleutelbossen en platenhoezen, terwijl uit de speakers fragmenten uit kraakradiostations weerklinken. Er is punk van de Rondo's en metal van Anarcrust, legendarische Rotterdamse zines als *De Peteroliehaven*, *Raket* en *S35* liggen verspreid in het pand, en met weemoed blikken we terug op het wel en wee van Villa Krakelbont en het Poortgebouw. Ook zien we in welke mate kunstenaarsinitiatieven als Duende en Kaus Australis aan het kraken zijn ontsproten. Al deze bronnen en documenten illustreren op treffende wijze de collectieve pogingen van mensen hun stad zélf vorm te geven, te bevrijden uit haar bevroren toestand en opnieuw in te richten. Het hier gepresenteerde palet van bestaanspraktijken en levensstijlen bewijst dat Chtcheglov er niet zover naast zat in zijn visioenen van De Bizarre Wijk, De Onheilspellende Wijk en De Tragische Wijk. Dat deze herontdekking van ruimte en tijd zich ook na de hoogtijdagen van de kraakbeweging in tal van richtingen heeft gestuwd, laat Van Heeswijk ook zien. Hedendaagse technoraves, 'urban adventures', graffiti en skateboarding richten zich veelal op abstracte, bevroren ruimtes die worden gerecycled, vloeibaar gemaakt, en tijdelijk in gebruik genomen voor specifieke doeleinden. Wat deze praktijken in ieder geval met elkaar delen is een expliciete relatie met een bestaande architectuur die wordt ontkend, genegeerd of getransformeerd.

Vandaag vormt het chaosmotische gedachtegoed van de 20^{ste} eeuwse avant-garde een dankbare verzameling voor museumdirecteuren en galeriehouders. Zou wijlen Guy Debord als curator van 'squatters' zijn aangesteld, dan zou hij met een bulldozer de 'bevroren ruimte' van Witte de With aan gruzelementen hebben gereden, om vervolgens in een favoriete hoek zijn slaapzak te ontrollen en vrienden uit te nodigen voor een borrel. Nu resteert een merkwaardig amalgaam van architectonische hoogstandjes, die nauwelijks een relatie hebben met de 'diversificatie van *bestaande* architectuur', maar als autonome kunstwerken hoogstens wachten op de aanstaande ontvreemding van betekenis en gebruik. Onder zulke omstandigheden is het lezen van *The Production Of Space* nog altijd een verademing. Wie niet van boeken houdt, kan Van Heeswijks ode aan 'vloeibare tijd' en 'vloeibare ruimte' in Witte de With ondergaan. Het resultaat is in beide gevallen hetzelfde: Grijp de ruimte!