

2007

Mooi van ver. Muurschilderingen in Rotterdam

Eén van de meest intrigerende muurschilderingen is *La América Tropical* (1932), geschilderd in de Olvera Street in Los Angeles door de Mexicaanse kunstenaar en politieke activist David Alfaro Siqueiros. De muurschildering werd pas zichtbaar in de jaren zeventig van de vorige eeuw, toen een oude, witte stuurklaag geleidelijk wegsleet. Nadat Siqueiros het werk had opgeleverd, veroorzaakte de voorstelling een schok onder de huiseigenaren van deze buurt. Die dachten dat de kunstenaar een landelijk en dromerig Mexicaans dorpstafereel zou schilderen. Het werk wordt echter gedomineerd door een gekruisigde, oorspronkelijke bewoner van Latijns-Amerika, gadeslagen door een Amerikaanse adelaar. Op de achtergrond wordt een verlaten Maya-pyramide door vegetatie overwoekerd en bereiden twee verarmde boeren zich voor op een gewapende strijd tegen hun imperialistische kolonisator: de Verenigde Staten. Niet lang na de oplevering werd een flink deel van de muurschildering overgestuukt en een jaar later volgde het andere deel.

Sinds 1988 wordt het werk beschermd door de Getty Foundation, die miljoenen dollars uittrok voor restauratie. De oplevering moet in 2009 plaatsvinden. Het is ondenkbaar dat een even expliciet politiek werk vandaag ongecensureerd in de openbare ruimte zou kunnen verschijnen: de muurschildering is *museum-fähig* geworden. Hoewel *La América Tropical* natuurlijk ook een artistieke waarde heeft, wordt de kwaliteit van het werk in eerste instantie afgemeten aan zijn historische betekenis en aan het maatschappelijke effect van de muurschildering op de gemeenschap van Latino's in de Verenigde Staten. Het werk geldt vandaag als hét monument van de Chicano's.

Als historisch verschijnsel kent de muurschildering geen vanzelfsprekende relatie met de beeldende kunst in de openbare ruimte. Soms betrad de muurschildering het domein van de kunst, maar vaker negeerde ze het kunstdiscours of plaatste ze zichzelf bewust tegenover de kunstgeschiedenis. Meestal openbaarde de muurschildering zich als gemeenschapskunst - als *community art*, zoals in het geval van *La América Tropical*.

Het belangrijkste onderscheid tussen conventionele kunst en community art, schrijft Malcolm Miles in *Art, Space and the City* (1997), ligt in de rol van de kunstenaar: de communitykunstenaar richt zich tot maatschappelijke groepen in de samenleving en kent aan politieke bewustwording en sociale verbeelding een hogere kwaliteit toe dan aan zijn artistieke vakmanschap.⁽¹⁾ Samenwerking met anderen, de mogelijkheid van mensen te participeren in de realisering van het kunstwerk, en het scheppen van een voorstelling waarin sociale herkenning en identificatie een rol spelen, worden als pijlers van community art beschouwd.

Omdat esthetica en de intrinsieke kwaliteit van het kunstwerk binnen het domein van de community art naar de achtergrond zijn geschoven, verhoudt deze kunstpraktijk zich problematisch tot het discours van de beeldende kunst.

Deze spanning werd in kaart gebracht door Suzanne Lacy. Haar inmiddels klassieke studie *Mapping the Terrain. New Genre Public Art* (1995) beoogde een exploratie van het niemandsland tussen traditionele kunst in de openbare ruimte en community art.(2) Tot 'openbare kunst nieuwe stijl' worden sindsdien uiteenlopende kunstpraktijken gerekend, waaronder sociale en procesgerichte benaderingen van de kunst, anoniem gerealiseerde kunstwerken, en collectief voortgebrachte kunstwerken en projecten. Bijna zonder uitzondering kenmerken deze praktijken zich door hechte relaties tussen een professioneel kunstenaar en een specifieke maatschappelijke groep. Met specifiek wordt gedoeld op - gedeelde sociaal-economische belangen of etnische achtergronden. Groepen als de bewoners van het herstructureringsgebied Nieuw-Crooswijk of hangjongeren in winkelcentrum Zuidplein, maar ook Turkse vrouwengroepen in een buurtcentrum in Delfshaven of de spelers en supporters van de Surinaams-Hindoestaanse voetbalclub Jai Hind kunnen als lokale voorbeelden worden opgevoerd.

Rotterdamse kunstenaars als Jeanne van Heeswijk, Wapke Feenstra en Hieke Pars, om slechts enkele exponenten te noemen, hebben zich bekwaamd in dit genre. Omdat kwaliteitscriteria vaak niet in eerste instantie aan de beeldende kunst zijn ontleend, spelen ook andere criteria een rol in de beoordeling van het kunstwerk. Bijvoorbeeld de potentie tot het aanwakkeren van maatschappelijk protest, de mate waarin mensen kunnen deelnemen aan het werk, het effect van het werk op kunsteducatie, of het vermogen betekenis en identiteit te verschaffen aan sociale of etnische groeperingen.

De prikkelende studies van Miles en Lacy beschouwen de muurschildering als de oervorm van community art en openbare kunst nieuwe stijl. Juist in de muurschildering kregen aspecten als publieksparticipatie, procesgerichte benaderingen, kunsteducatie en het collectief voortbrengen van kunstwerken een hoofdrol toebedeeld. In een tijdperk waarin de beeldende kunst zich opnieuw bezint op participatie en educatie(3), is het zinvol het fenomeen van de muurschildering onder de aandacht te brengen. Maar ook vanuit het oogpunt van de beeldende kunst en de lokale kunstgeschiedenis is zo'n exploratie wenselijk.

Want het is opmerkelijk dat Nederland geen enkel standaardwerk kent met betrekking tot de geschiedenis en de ontwikkeling van de muurschildering. Vooral in Rotterdam is de muurschildering sinds 1970 een courante en karakteristieke verschijning in het straatbeeld. De schilderijen voegden kleur en avontuur toe aan een straatbeeld waarin grijs, bruin en eenvormigheid zouden domineren. "Ik wil kleur toevoegen aan de saaie architectuur in Rotterdam", zei kunstenaar en muurschilder Cor Kraat ooit. In 1977 werd dat adagium beloond

toen de Rotterdamse Kunststichting - de grootste opdrachtgever - de Sikkensprijs kreeg uitgereikt, omdat ze er met haar muurschilderingen in geslaagd was kleur een belangrijke plek te geven in de openbare ruimte.

De muurschildering werd een dankbare bron van werkgelegenheid voor beeldend kunstenaars, maar bood voor veel Rotterdammers ook een laagdrempelige kennismaking met beeldende kunst. Drie opvattingen domineerden de muurkunst in Rotterdam sinds 1970 en hebben steeds naast en door elkaar bestaan. Er bestond een klassieke, sterk maatschappelijke benadering, waarin de muurschildering geacht werd te appelleren aan de sociale en politieke problematiek van een buurt of gemeenschap. Ook bestond er een gematigde variant van community art, waarbij de kunstenaar participatie van omwonenden toeliet en hen invloed liet uitoefenen op het schetsontwerp. Tenslotte was ook de autonome kunst present in de openbare ruimte: de kunstenaar voerde zijn schetsontwerp uit en stond geen inmenging toe in het ontwerp of de uitvoering.

De muurschildering in Rotterdam is niet geworteld in het *Muralismo*, waarbij de muurschildering als één van de wapens geldt uit het arsenaal van politieke agitatie en propaganda - denk aan *La América Tropical*. Wel ontstond in Rotterdam een groep muralisten, aangevoerd door Chileense ballingen en linkse beeldend kunstenaars. Maar het startsein tot de muurschilderkunst werd gegeven door de Rotterdamse Kunststichting. Het was de beeldende kunst die in 1970 het initiatief nam, aangemoedigd door een nieuw beleid met betrekking tot kunsteducatie, participatie en het verlangen beeldende kunst naar wijken en buurten te brengen. Ook hekelde men in toenemende mate de kloosterachtige situatie waarin de beeldende kunst zich had gemanoeuvreed. De muurschilderkunst moest kunstenaars uit hun isolement halen en ze in aanraking brengen met de maatschappij. Niet alleen het volk verdiende verheffing, ook de kunstenaar.

Natuurlijk, ook vòòr 1970 was de muur al een dankbare drager van schilderkunst. Sinds 1900 vonden steeds meer reclameschilders emplooi in kleinere en grotere ateliers. Om de concurrentie het hoofd te kunnen bieden en de kwaliteit van het werk te verhogen, stuwden reclameateliers hun artistieke prestaties naar grotere hoogtes. Befaamde Rotterdamse bedrijven als Atelier Engelman en Atelier Leo Mineur stuurden hun werknemers naar de kunstacademie of maakten gebruik van freelance beeldend kunstenaars indien vakwerk gewenst werd. Tot in de jaren zestig van de vorige eeuw konden beeldend kunstenaars in slappe tijden terugvallen op het ambacht van de reclameschildering. Vooral de handgeschilderde bioscoopreclame behoorde tot de meest kleurrijke en avontuurlijke verschijningen in het straatbeeld.

Deze inleiding beoogt een voorlopige verkenning en dit boek een eerste inventarisatie van de muurschilderkunst in Rotterdam. Het is zinvol het domein van de muurschildering enigszins af te bakenen. Tot muurschilderingen reken ik

in opdracht vervaardigde en handgeschilderde kunstwerken in de openbare ruimte - het liefst zichtbaar vanaf de straat of het schoolplein. De opdrachtsituatie maakt de muurschildering tot een legale kunstuiting in de openbare ruimte, in tegenstelling tot bijvoorbeeld de illegaliteit van graffiti. Dat betekent niet dat er geen kruisbestuivingen tussen beide domeinen bestaan: in opdracht vervaardigde graffitikunst wordt hier ook tot muurschilderkunst gerekend. Tot opdrachtgevers reken ik initiatiefnemers uit de culturele sector (waaronder de Rotterdamse Kunststichting en het Centrum Beeldende Kunst) en uit de wereld rondom het beheer van de openbare ruimte (waaronder corporaties, scholen, buurthuizen en bewonersorganisaties). Bijna zonder uitzondering ontvangen de uitvoerende kunstenaars (amateurs en professionals) een honorarium voor de uitvoering van hun werk. Er is nog een motief dat deze gebiedsbepaling rechtvaardigt. De illegale geschiedenis van graffiti en muurschrijven in Rotterdam werd onlangs in woord en beeld vastgelegd door Rens Muis en Wessel Wessels: *Graffiti in Rotterdam* (2007).⁽⁴⁾ Die specifieke inventarisatie ontslaat mij van de plicht dat domein nader in kaart te brengen, al vinden *cross overs* in dit boek met enige regelmaat plaats. De paragraaf over de Lijnbaanjongeren verkent het grensgebied tussen beeldende kunst en graffiti.

Bovenstaande definitie zegt nog niets over de wijze waarop een muurschildering wordt vervaardigd. Een muurschildering kan direct op de kale muur worden aangebracht, maar ook gerealiseerd op een speciaal voor dit doel gestuukte ondergrond. In de jaren negentig werden ook voormalige reclamelijsten, de zogenaamde ornamentlijsten, gebruikt voor muurschilderingen. Tenslotte kan een muurschildering in het eigen atelier worden vervaardigd, waarbij houten of aluminium platen als ondergrond dienen. Die platen worden vervolgens in de muur bevestigd. Naast deze vier verschijningsvormen behoren ook minder reguliere of onzuivere uitingen als vloerschilderingen en het beschilderen van trams, straatmeubilair of transformatorhuisjes tot dit repertoire. Een muurschildering wordt niet noodzakelijk uitgevoerd door de kunstenaar zelf: vaak voeren een reclamebedrijf, kinderen en bewoners of assistenten van de kunstenaar het schetsontwerp uit.

Termen als *community art* en *Muralismo* verraden aspecten van globalisering. Het is onmogelijk de muurschildering niet in een internationale context te beschouwen. Sinds de bioscoopreclame refereerde de muurschildering aan de grote wereld - aan het verlangen de wereld naar Rotterdam te halen. De bioscoopchildering haalde de glitter en glamour, maar ook het geweld van cowboys, detectives en gangsters vanuit Hollywood naar de Maasstad. De muurschilderingen van de Chileense schilderbrigades brachten niet alleen het rode vaandel en het wereldsocialisme in beeld, maar toonden ook de knechting van het Zuid-Amerikaanse volk aan Rotterdam. Aan de muurschilderingen van de jaren zeventig, de zogenaamde *townpaintings*, lag de *community art* van New York, Chicago en Los Angeles ten grondslag. De muurschildering van Lee Quinones op de Lijnbaan bood in 1982 de eerste Europese manifestatie van graffitikunst uit New York. Ook de *urban*

muurschilderingen van hedendaagse collectieven als Urban Arts en Cariffiti refereren aan de beeldcultuur van hiphop en de Cariben. Net als de beeldende kunst kent de muurschildering een internationale oriëntatie. Maar ook vanuit het oogpunt van globalisering, migratie en demografische verschuivingen in de Rotterdamse samenleving is een onderzoek naar muurschilderingen de moeite waard.

Onderstaande verkenning omvat vijf karakteristieke episodes uit de geschiedenis van de muurschilderkunst in Rotterdam: de bioscoopschilders (1919-1979), de Chileense brigades (1974-1980), *Townpainting* (1972-1982), de Lijnbaanjongeren (1982-1998) en recente ontwikkelingen in de Rotterdamse muurschilderkunst (1992-2007). De nadruk ligt op de periode vanaf 1970, maar ook eerdere uitingen worden in deze exploratie aan de orde gesteld. De paragrafen hebben wellicht een ongelijksoortig karakter, maar bieden toch inzicht in de wijze waarop de muurschildering zich plooid en ontplooid tegen de achtergrond van lokale en internationale ontwikkelingen.

Het boek biedt geen uitputtende inventarisatie en lijkt daarom meer op een bloemlezing, waarin keuzes zijn gemaakt uit het beschikbare materiaal. Die keuzes zijn allereerst gebaseerd op de dragers of hoofdrolspelers van de muurschilderkunst in Rotterdam. Sommige kunstenaars hebben nu eenmaal een grotere rol gespeeld in de ontwikkeling van het genre dan andere en sommige programma's hebben meer invloed gehad dan incidentele muurschilderingen, hoe intrigerend die ook mochten zijn. Enkele werken verdienen meer aandacht, omdat ze als hoogtepunten van de Rotterdamse muurschilderkunst mogen worden opgevoerd. De muurschilderingen van Karel Appel, Co Westerik, Lawrence Weiner, Mathieu Ficheroux en Lydia Schouten, om er een aantal te noemen, maar bijvoorbeeld ook de Chileense Zuil, de *Piece* van Lee, de Hoedendoos van Kunst & Vaarwerk en de tram van Martin Lodewijk behoren tot die buitencategorie.

Bioscoopschilders (1919-1979)

Leo Mineur was geen bekend beeldend kunstenaar, maar wel "een groot Rotterdams artiest", zo wil de overlevering.⁽⁵⁾ Zijn modieuze kleding en zijn kennis van het kunstenaarsleven in Parijs gingen vergezeld van een fascinatie voor de Franse impressionisten. Mineurs verschijning maakte duidelijk dat het domein van de beeldende kunst zich uitstreckte tot ver in de donkere en stoffige reclameateliers aan het begin van de twintigste eeuw. Ook zijn vriendschap met de grote Rotterdamse kunstenaar Dolf Henkes gaf onmiskenbaar status aan zijn kunstenaarschap. Volgens tijdgenoten leefde Mineur in "een soort artistieke waas", alleen vergelijkbaar met "een pastoor [die] gehuld gaat in een wierookwolk". Als jonge schilder had hij faam verworven als tableauschilder voor de winkels van De Gruyter. Hij was een meester in het beschilderen van tegels en maakte grote tableaus die boven de stellingen werden ingemetseld. Maar

Mineur wilde hogerop en bood in 1919 zijn diensten aan bij Hendrik Engelman, wiens Atelier Engelman sinds 1900 tot de Nederlandse top van de reclamewereld behoorde. Het atelier was in zijn hoogtijdagen gevestigd tussen de Pompenburgsingel en de Noordmolenwerf, vlakbij het Grand Theatre, de fantastische bioscoop van Tuschinski.

“Reclameplan? Engelman!” - zo luidde de slagzin van het bedrijf. Engelman was de eerste Rotterdamse ondernemer die bewees dat een goed georganiseerd reclamebedrijf wel degelijk kon worden gecombineerd met het leveren van hoogwaardige kwaliteit. Daartoe nam hij eigenzinnige kunstenaars in dienst, zoals Jan Korpershoek, “een fuifnummer waar de baas nooit op kon rekenen en waarvan je nooit wist of hij na een pauze nog terug zou komen - maar als ie er was maakte hij ongelooflijk mooi schilderwerk”. Engelman had de kunstacademie gevolgd. Hij leerde nieuwkomers het vak binnen het atelier, maar verplichtte ze 's avonds de academie te volgen. Het was zijn zoon Jo die het bedrijf op een moderne leest schoeide.(6) Hij leerde het vak van zijn vader, begon 's ochtends om vijf uur aan het schilderwerk en volgde 's avonds de academie om zich verder te bekwamen. De werken van Engelman prijken overal in Nederland. Er waren opdrachten voor gevels van De Bijenkorf, V&D en C&A, voor tal van kleinere ondernemers in de stad, maar een échte markt vond Engelman in de geschilderde bioscoopreclames. Na 1920 steeg het bezoek aan bioscopen snel en steeds groter werd de noodzaak van effectieve reclame. Deze reclames bestonden aanvankelijk uit beschilderde handkarren, maar werden later boven de ingang van een bioscoop bevestigd. In de jaren twintig en dertig schilderde Atelier Engelman wel dertig werken per week. “Bij God en Engelman is alles mogelijk”, zo klonk het in Rotterdam.(7)

De getekende filmfragmenten waren veel meer dan louter reclame: ze vormden als het ware de ontbrekende schakel tussen kunst en reclame. De schildering appelleerde aan de behoefte aan entertainment en verbeelding, aan passie en avontuur, aan grootstedelijkheid en het verlangen naar de grote wereld buiten Rotterdam. Vaak gebruikten de gevelschilders echte celluloid fragmenten. Een voormalige piccolo van bioscoop Asta herinnerde zich: “Van een filmoperateur kreeg ik wel eens stukjes film. Ze knipten er stukjes uit voor die lui die grote reclameborden schilderden. Die projecteerden zo'n stukje op een bord en dan gingen ze de contouren van zo'n cowboy overtekenen”.(8) Die werkwijze maakte het schilderwerk steeds realistischer en veel schilders zochten het randje van de betamelijkheid op. Verleidelijke vrouwen en geweld waren populaire thema's en bezoekers smulden van deze taferelen. Maar niet iedere bioscoop was daarvan gecharmeerd. Ook de filmkeuring had steeds vaker bezwaren. De ontwerpen dienden voortaan te worden voorgelegd aan de censor, een Rotterdamse gemeenteambtenaar die éénmaal per week kantoor hield op het stadhuis en nooit te beroerd was een al te fors uitgevallen decolleté weg te gummen.(9)

Leo Mineur stond aan de basis van die vernieuwing - of verruwing, volgens anderen. Hij combineerde versluierde seks en geweld met zijn eigenzinnige schilderstijl. Het bracht hem in aanvaring met de keurige Tuschinski. Engelman, bevreesd voor het verliezen van een goede klant, was woedend en gaf Mineur de volle lading. Mineur deed een laatste poging zijn baas te overtuigen van "zijn artistieke kwaliteiten en de noodzakelijke speciale effecten van vandaag". Maar het pleidooi had geen resultaat. Mineur nam op staande voet ontslag.

Atelier Leo Mineur was geboren. Dat was in 1925. Het Atelier was aanvankelijk geen succes. Eerst gehuisvest op 't Hang, later aan de Kievitstraat, kon het bedrijfje met moeite het hoofd boven water houden. Bovendien had Mineur geen talent voor acquisitie: hoe groter de klant, hoe nerveuzer hij werd. Om zijn spanningen te overwinnen slikte hij vele buisjes aspirines, maar die verdoofden hem zo sterk dat hij zich later niet meer kon herinneren wat de klant van hem wilde. Uiteindelijk werd hij benaderd door een voormalige visboer die nu een wat louche en derderangs theater exploiteerde, het Centraal Theater. De zaken gingen wat beter, maar op 14 mei 1940 werd Atelier Mineur volledig verwoest in het bombardement op Rotterdam. Ook had Mineur in de jaren dertig concurrentie gekregen van nieuwe bioscoopschilders, waaronder Ab Schrijver, die vooral verdienstelijk werk verrichtte voor bioscoop Luxor. In tegenstelling tot Mineur documenteerde Schrijver zijn werk meer dan behoorlijk: het gemeentearchief bezit twee prachtig fotoalbums.

Na de Tweede Wereldoorlog echter groeide de faam van Atelier Leo Mineur en werd Engelman een echo uit het recente verleden. In de vuurzee van het bombardement werden de meeste Rotterdamse theaters vernietigd: Thalia, City, Asta, het Oostertheater, Tivoli, Lumière, Cineac, Olympia, Centraal, het Grand Theatre en Scala. Gespaard werden de Arena, het Capitol en het Duitse Ufa-theater. Met de komst van nieuwe bioscopen nam ook de werkgelegenheid in de reclamebranche substantieel toe. In de jaren vijftig schilderde Mineur al voor Arena, Passage, Thalia, Rex, het Prinses Theater, Cineac A.D., Cineac NRC en het Colosseum. Ook bood de grote stadstentoonstelling *E55 - Energie 1955* - handenvol werk aan het Atelier. Het bedrijf is tot op de dag van vandaag actief op de reclamemarkt, maar voert namens kunstenaars sinds de jaren zeventig van de vorige eeuw ook veel autonome muurschilderingen uit. Atelier Leo Mineur beschikt over de grootste kennis van muurschilderingen in Nederland. Dankzij grote technische kennis van muur, ondergrond en weersgesteldheden, verf en kleurenkennis en het artistieke niveau van de uitvoering, kiezen veel kunstenaars tot op de dag van vandaag voor dit bedrijf.

De bioscoopschildering kreeg in de naoorlogse periode haar definitieve vorm.⁽¹⁰⁾ De schilder gebruikte doorgaans drie kwasten: de lionder (een breed, langharig penseel van varkenshaar, geschikt voor het inkleuren van grote vlakken), het centimeterpenseel (een smaller penseel van varkenshaar, vooral geschikt voor het 'koppenschilderen' en het schrijven van letters) en de

lakschrijver (een smal penseel, geschikt voor het bijpunten van teksten en decoraties). Voor het schilderen in de openbare ruimte was colon zeer belangrijk: een lijmsort die als bindmiddel van de verf diende. De kleuren werden gemaakt door verfstoffen in poedervorm: wit, zwart, citroen- en chromaatgeel, vermiljoen- en donkerrood, azuur-, kobalt- en kalkblauw, middel- en biljartgroen. Het gevelbord bestond uit een houten raamwerk, bespannen met linnen. Hergebruik zette de toon: vaak werd een doek wel zes keer gebruikt voor nieuwe schilderijen. Daarom is er niets bewaard gebleven uit deze erfenis (één enkel werk siert vandaag het kantoor van Atelier Leo Mineur).

Een goede bioscoopschildering werd in drie dagen vervaardigd. Naast artistieke kwaliteiten werd van de reclameschilder ook verlangd dat hij geen hoogtevrees had en over een “liefde voor klauterpartijen” beschikte. Gevoel voor avontuur, een hoge snelheid van werken, en het combineren van deze elementen in een artistieke praktijk bleken van het allergrootste belang: “Een bedrijf dat over medewerkers met zulke vreemde eigenschappen kon beschikken, en die dat ook nog eens konden koppelen aan artistiek presteren, had natuurlijk een dikke streep voor op zijn concurrenten”.(11)

Zulke medewerkers waren de gebroeders Leo en Henk van den Berg. Deze kunstenaars beschikten inderdaad over een liefde voor klauterpartijen en waren nooit te beroerd op grote hoogte halsbrekende toeren uit te halen. In opdracht van Leo Mineur voerden zij een reusachtig werk uit op de Euromast. Het betrof een kunstwerk van Lawrence Weiner, getiteld *As Long As It Lasts*, onderdeel van de gelijknamige expositie in kunstcentrum Witte de With in 1993, waarbij een internationale keur van kunstenaars de schilderkunst in relatie bracht met architectuur. De verticaal geschilderde letters, over de lengte van de mast (ruim negentig meter), resulteerden in één van de hoogtepunten van de muurschilderkunst in Rotterdam. Het is doodzonde dat dit werk niet voor Rotterdam behouden bleef. In het *NRC Handelsblad* schreef Bas Roodnat: “Per stuk maten de letters zes meter. Vereist was dat zij na de tentoonstelling weer onzichtbaar verwijderd konden worden. Verf kon dus niet worden gebruikt. Na veel experimenten en trucs werd uitgevonden dat drie lagen antigraffiti als ondergrond konden worden gebruikt - het is een aardappelmeeextract, dat bij zeventig graden oplost en dan met hoge druk weggespoten kan worden. Op deze laag konden met dunne latex (lijmverf) de letters worden gezet. De broers garandeerden dat die letters het drie maanden konden uithouden [...] Voor Leo en Henk van den Berg is de daarvoor noodzakelijke kennis en ambachtelijke handvaardigheid vergroeid met hun eigen vrije kunstenaarschap. Maar zij vrezen dat op den duur de karakterloze megamogelijkheden van fotografische procédés het oude handwerk zullen verdringen, zoals dat ook gebeurde met die prachtige geschilderde bioscoopreclames”.(12)

Mineur bracht een unieke generatie “vergeten kunstenaars” voort, waaronder Albert Wayers, Joost Visser, Nico Straatman, Kees Sparreboom en Willem Kerssemeijer. Sparreboom ging na zijn middelbare school in opleiding bij

Studio Marten Toonder, maar onder druk van zijn ouders werd de keuze voor Atelier Leo Mineur gemaakt: "Het schilderen deed je niet voor het geld. Dat deed je uit liefde. Voor de vrije expressie, de spontane vormgeving. Het blijft pijnlijk dat er niets meer van ons werk over is. Achteraf gezien hebben we kunst bedreven".(13) Beeldende kunst was weliswaar het ijkpunt, maar op de werkvloer golden vaak andere regels. Willem Kerssemeijer van Atelier Leo Mineur herinnerde zich dat zijn interne bedrijfsopleiding een duidelijk kwaliteitscriterium kende: "Verre van mooi, maar mooi van verre".(14) Muurkunst was een kwestie van schaal en maat, van suggestie, illusie en beïnvloeding.

Ook betaalde het ambacht slecht. Sparreboom kreeg in de jaren vijftig vijftien gulden per week uitbetaald. "Ome Leo was zuinig en koffie was uit den boze. Je moest staand werken om wakker te blijven. En wilde je de kachel aanmaken, dan moest je op straat om een vuurtje gaan vragen".(15) De bioscoopschilder koos na Atelier Mineur voor zijn oude liefde en is vandaag striptekenaar. In eigen beheer - Fort Media Uitgeverij - brengt Sparreboom detectives uit, waarvan de omslagen herinneringen oproepen aan de bioscoopschilderingen van weleer. Ook is hij de enige medewerker van Atelier Leo Mineur die zijn herinneringen aan het bedrijf aan het schrift toevertrouwde en vervolgens zelf publiceerde. Zijn autobiografische notities *Atelier Leo Mineur. Rotterdamse bioscoopschilders in de jaren '50* (2002) verschenen in stripvorm. De strip biedt een unieke kijk in de praktijk van de bioscoopschilder. De laatste bioscoopschildering in Rotterdam werd gemaakt voor John Carpenters klassieker *Escape From New York* (1979), met Kurt Russell als de solitaire cultfiguur Snake Plissken.(16)

In juni 2003 ging Atelier Leo Mineur failliet. Het bedrijf had de muurschildering naar het tweede plan verschoven en een nieuwe lucratieve markt gevonden in de standbouw voor beurzen. Maar na de gebeurtenissen van 9 september 2001 zakte deze bedrijfstak volledig ineen. Het Atelier wist niet te anticiperen op deze ontwikkeling en vroeg het faillissement aan. De schilders zagen de neergang met lede ogen aan. Na langdurig nachtelijk beraad ("Gedomineerd door tien procent ratio en negentig procent emotie") kochten Willem Kerssemeijer en Michelle Geurts de rechten van het bedrijf en maakten als Reclame Atelier Leo Mineur een doorstart. Schoorvoetend werd gestart in een garagebox in Schiedam en vier jaar later kon een groot bedrijfspand in Berkel en Rodenrijs worden betrokken.(17) Het Atelier maakt vandaag weer muurschilderingen, onder andere in opdracht van het Centrum Beeldende Kunst (waaronder een werk van Lydia Schouten op de hoek van de Witte de Withstraat en de Eendrachtstraat en een schildering van Arthur van de Pols aan de Schiedamsesingel). Ook Diergaarde Blijdorp behoort tot de klantenkring van het bedrijf.

De grenzen tussen reclameschilders en beeldend kunstenaars waren tot aan de jaren zeventig van de vorige eeuw niet bijster groot. Vaak hadden beide een opleiding aan de academie gevolgd en bovendien waren de mogelijkheden

om een inkomen te verdienen aan het zelfstandig kunstenaarschap gering.(18) In de jaren vijftig en zestig waren combinaties van beide beroepspraktijken zeer gebruikelijk. De academie kende sinds de Tweede Wereld-oorlog de opleiding 'publiciteit', waar onder meer werd opgeleid tot decorbouwer en reclameschilder. Binnen het domein van de beeldende kunst beschikte deze richting over beduidend minder status dan die van 'tekenen & schilderen', maar de toegepaste richting hoefde niet in de weg te staan van een succesvolle carrière als professioneel kunstenaar. Bekende Rotterdamse kunstenaars als Willem de Kooning, Mathieu Ficheroux, Klaas Gubbels, Daan van Golden en Toni Burgering, om slechts een aantal van hen te noemen, werkten ook in de commerciële sector. De Kooning werkte als twaalfjarige al voor het decoratieve atelier van de gebroeders Gidding in Rotterdam. Ficheroux deed 'publiciteit' voordat hij zich vol overgave op de autonome kunst stortte. Gubbels leerde reclametekenen op de technische school. Van Golden was enige tijd etaleur van De Bijenkorf en Burgering deed hetzelfde werk voor Vroom & Dreesmann. Ook maakte hij billboards voor bioscopen.

Chileense brigades (1974-1980)

"Dit is helemaal geen kunst", oererde Raul Schneider halverwege de jaren zeventig in Rotterdam, wijzend naar een Chileense muurschildering, "het is graffiti".(19) Schneider was lid van de Brigada Murales Unidad Venceremos, een groep Chileense kunstenaars die sociaalgeëngageerde muurschilderingen maakte en na de coupe van generaal Pinochet tegen de linkse president Salvador Allende (1973) uitweek naar Europa. Ook naar Rotterdam. Naast Venceremos opereerde ook de Brigada Murales Luis Corvalan vanuit de Maasstad.(20) De laatste groep was verantwoordelijk voor het meest monumentale werk van de brigades: de befaamde schildering op de communicatiezuil van kunstenaar André Volten op het Stationsplein en later op het Weena. Eind jaren negentig verdween de zuil en werd het beeld opgeslagen door de gemeente Rotterdam. De toren paste niet langer in de stadsvernieuwingsplannen van het Weena. In de loop der tijd was dit informele Chileense monument uitgegroeid tot een alternatief, maar authentiek monument, dat in internationale uitstraling kon wedijveren met *De Verwoeste Stad* van Ossip Zadkine. Voor Chileenen in Europese ballingschap had de zuil historische en monumentale betekenis.

Vervolgens gaven jongeren, musici en graffitikunstenaars een popculturele betekenis aan het werk.(21) Zo figureerde het monument in internationale documentaires. In *1991: The Year Punk Broke*, waarin de Amerikaanse bands Sonic Youth en Nirvana worden geportretteerd, koos regisseur Dave Markey de Chileense zuil als decor voor de opnames in Rotterdam. Nog in 2006 zocht een Chileense televisieploeg vergeefs naar het karakteristieke kunstwerk. De toren mocht niet ontbreken in een documentaire over de naijlende invloed van Chileense ballingen in Rotterdam op de

hedendaagse politiek in Chili. De verwijdering van de zuil was de verwijdering van het eerste interculturele monument in Rotterdam.

Waarom vond Schneider dat het werk van de brigades niet in eerste instantie aan de kunst toebehoorde? In zijn intrigerende boek over de graffiti kunst van New York, *Aerosol Kingdom* (2002), noemt Ivor Miller de muurschildering en de graffiti piece in één adem met de Argentijnse tango, de Braziliaanse samba en de Cubaanse son. “Zoals deze lokale stijlen zich tot globale culturen ontwikkelden, gespeeld en gewaardeerd door alle volkeren op aarde, zo ontpopte ook de muurschilderkunst zich tot een artistieke praktijk die wereldwijd door stedelijke jongeren wordt uitgeoefend”.(22) De moderne muurschildering hangt in sterke mate samen met de geschiedenis van de Latijns-Amerikaanse cultuur in de diaspora. Claes Oldenburg noemde het naar de Verenigde Staten overgewaaid fenomeen van de muurschildering ooit “dat prachtige, volle boek uit Zuid-Amerika”.(23) In de twintigste eeuw gaven de Mexicaanse en Spaanse Revoluties de muurschilderkunst een geweldige impuls en werd de muur het medium bij uitstek waarop de kunstenaar zijn solidariteit met het gemene publiek kon belijden. Meer dan welk medium ook, weerspiegelde de muur publiek domein en publieke opinie - de muur was een massamedium van het volk; muurkunst was politiek. “Als de kunstenaar de magie van zijn penseel niet aanwendt ten behoeve van de strijd tegen uitbuiting en onderdrukking”, sprak de beroemde Mexicaanse muurschilder en revolutionair Diego Rivera ooit vol overtuiging, “dan kan hij nooit een groot kunstenaar zijn”.(24) Rivera kreeg sinds de jaren twintig van de vorige eeuw grote bekendheid vanwege zijn politiekgeëngageerde muurschilderingen in Mexico en de Verenigde Staten, maar ook als echtgenoot van Frida Kahlo. Niet alleen onderstreepte hij de sociale relevantie van zijn kunst, ook beschouwde hij de muurschildering als een provocatie van de kunstgeschiedenis.

Want tot ver in de twintigste eeuw markeerden de gekalkte leus en de muurschildering de aanwezigheid van sociale groepen in de openbare ruimte. Dit werk accentueerde fysieke presentie, historische gebeurtenissen, bewegingen of figuren en leverde daarmee een autobiografische bijdrage aan bevolkingsgroepen aan wie geen plaats was toebedeeld in de geschiedenis. Beeldmateriaal van de Mexicaanse en Spaanse Revoluties laat zien dat muurkunst en politieke agitatie innig met elkaar waren verweven. Autonome schilderingen, revolutionaire slogans en politieke propaganda wisselden elkaar af in een bont en kleurrijk spektakel. De muurschilderingen waren het decor waartegen zich een bikkelharde strijd op leven en dood afspeelde. Dit Muralismo was rond 1910 in Mexico opgekomen en begeleidde de revolutionaire opvoeding van het geplaagde volk. De muur werd het toneel en decor van voorstellingen van de klassenstrijd en inspiratoren of martelaren werden heroïsch afgebeeld.(25) Er werd niet gesproken over muurschilderkunst, maar over de muralistische beweging. Ook de revolutie in Barcelona (1936-1939) - een radicale stedelijke reactie op de burgeroorlog tussen generaal Franco's monarchisten en de republikeinen - resulteerde in een totale collectivisering van

de private sector. De openbare ruimte werd tot ongekeerde proporties opgestuwd. In het markeren van dit nieuw gewonnen domein speelden kunstenaars een prominente rol. Zo bracht de vakbond van tekenaars en schilders een groot aantal *brigadas* op de been, die zich bezighielden met het beschilderen van zojuist gecollectiviseerde gebouwen, treinen en bussen.(26) “De stad is van ons”, zo leken de kunstenaars te willen zeggen.

De latere graffiticrews, die met hun (*master*)pieces de oudere muurschilderingen van hun sociaal-realisme ontteden en nieuwe, vaak aan *comics* ontleende technieken en thema's introduceerden, toonden zich niet alleen erfgenamen van de Latijnse schilderbrigades door hun nachtelijke, illegale activiteiten. Ook hun voorkeur voor treinen, hun jeugdige leeftijden en strikte rolverdeling leken ontleend aan de oude brigades. Zowel de brigade als de *crew* onderscheidde lijnentrekkers (*tracadores*), inkleurders (*rellenadores*) en invullers van de achtergrond (*foncadores*).⁽²⁷⁾ Vanuit dit perspectief gezien, was de Rotterdamse uitspraak van Raul Schneider zo gek nog niet.

De eerste grote en kleurrijke muurschilderingen in Rotterdam waren een direct gevolg van globalisering: Chileense kunstenaars in ballingschap namen ook hier hun penselen op en organiseerden zich opnieuw in brigades. De muurschilderkunst werd in de jaren veertig van de vorige eeuw in Chili geïntroduceerd door de Mexicaanse kunstenaar David Alfaro Siqueiros die eerder zijn diensten had aangeboden aan de Spaanse Revolutie - inderdaad, de schepper van *La América Tropical*. Na de val van Barcelona in 1939 keerde hij naar Zuid-Amerika terug en toog naar Chili. Aan het begin van de jaren zeventig telde Chili al honderden brigades. Meestal waren de brigades gelieerd aan een politieke partij, beweging of vakbond. Een uitzondering was de ook in Rotterdam actieve Luis Corvalan Brigada, die als politiek gemengd te boek stond. Zoals gezegd bleven de brigades ook in ballingschap actief. In 1974 ging de eerste van start in Parijs en kort daarop voerden brigades in Rotterdam muurschilderingen uit.

Een spontane actie betrof dit allerminst.⁽²⁸⁾ Het was burgemeester André van der Louw (1974-1981) die een hoofdrol speelde. Beïnvloed door de popcultuur van zijn tijd (hij was redacteur van *Hitweek*), maar nog meer door zijn vernieuwingsgezinde socialisme (hij knokte zich als lid van Nieuw Links naar het voorzitterschap van de Partij van de Arbeid), kreeg hij belangstelling voor de Chileense kunstenaars. Een autobiografische gebeurtenis versterkte die fascinatie. Op bezoek in Chili werd de socialist gearresteerd, enige tijd in een politiebureau vastgezet en vervolgens weer vrijgelaten. Die episode voedde zijn haat jegens het regime en zijn sympathie voor het Chileense volk. Als burgemeester van Rotterdam initieerde hij in 1977 het Salvador Allende Centrum, een cultureel centrum voor en door Chileenen. Tijdens de biënnale van Venetië in 1974 was een aantal Rotterdamse kunstenaars bovendien in contact gekomen met Chileense kunstenaars. Dankzij een een-tweetje met de Rotterdamse Kunststichting (RKS) werden de Chileenen naar Rotterdam gehaald.

In opdracht van het gemeentebestuur organiseerde de RKS in 1975 de Chili-manifestatie *Por la Solidaridad Antifascista*. De Brigades Luis Corvalan en Venceremos kregen opdracht enkele muurschilderingen in Rotterdam te maken.

De muurschildering maakte in Rotterdam een nieuwe lente door. In het kader van het zojuist opgerichte programma *Townpainting* - ook wel Stadsschilderingen genoemd - kon de RKS betaalde opdrachten aan kunstenaars uitschrijven. Ook aan de brigades. Dit programma beoogde beeldende kunst vooral in wijken en buurten aan te bieden en was tevens een linkse correctie op reguliere kunst in de openbare ruimte, die vaak te elitair werd geacht. Binnen tien jaar werd een vijftigtal muurschilderingen gerealiseerd. Naast spontane en soms illegale schilderingen voerden de brigades Venceremos en Luis Corvalan een aantal betaalde opdrachten uit op het Stationsplein (de communicatiezuil), op de hoek van de Westkruiskade en de Sint Mariastraat, in de Coolhavenstraat, op de kolommen van metrostation Zuidplein en aan de Boezemsingel. Alleen de muurschilderingen op de kolommen van het metrostation zijn vandaag nog zichtbaar.

Het engagement dat door de Chileenen werd uitgedragen vond waardering bij een groep sociaalbewogen kunstenaars in Rotterdam, waaronder Will Rockx, Joop van Meel en Hans Abelman. Ook zij mobiliseerden bewoners in oude stadswijken en gebruikten de kunst om een kritisch bewustzijn te bevorderen en de sociale werkelijkheid ter discussie te stellen. Zo keerde Abelman zich tegen het verstrekken van kunstopdrachten voor muurschilderingen uit louter esthetische motieven. Aan hem was het 'opleuken' van een verpauperde buurt niet besteed. In een interview zei hij: "Ik vind het een schandalige manier om kunst te misbruiken als opsmuk voor wat er mis is in de maatschappij".(29) Ook hij realiseerde in Rotterdam muurschilderingen naar analogie van de Chileense thematiek, waarbij grote inkomensverschillen en machtsongelijkheid aan de orde werden gesteld. Abelman plaatste zichzelf met die uitspraak in de traditie van de muralisten. Met kinderen maakte hij bijvoorbeeld een grote muurschildering bij het clubhuis aan de Rubroekstraat in Crooswijk - een werk dat in 2003 nog onder de aandacht werd gebracht van het kunsttijdschrift *Metropolis M* in het kader van "strategisch schilderen". In alles ademde het werk een politiek motief. Ook Rockx en Van Meel stelden zich op dat standpunt. Rockx hoopte dat mensen wakker zouden worden geschud door zijn schilderingen, maar wees het opdringen van eigen standpunten aan het publiek onverbiddelijk af. Van Meel beoogde vooral gemeenschapservaringen: "Misschien dat mensen die elkaar nauwelijks kennen, die vlak bij elkaar wonen, elkaar eindelijk eens leren kennen, dat ze samen gaan praten en misschien samen iets gaan doen".(30)

Deze kunstenaaractivisten droegen niet alleen bij aan het emanciperen van de Chileense kunstenaars in de Rotterdamse kunstenaarsgemeenschap, maar wisselden ook tal van technieken uit, waaronder het werken met sjablonen, een techniek die steeds vaker op muren zou worden toegepast. Van blijvende invloed op de Rotterdamse muurschilderkunst bleek het werk van Jorge 'Kata'

Nuñez en Julio Moréno Robles. Hun werken prijken nog altijd in Rotterdam. Moréno Robles schilderde in 1995 twee prachtige portretten in de Coolhavenstraat - precies op de plek waar twintig jaar eerder Brigada Venceremos een klassieke Chileense muurschildering had aangebracht. Het heftige gebruik van kleuren en de lichte inpassing van sociale en ecologische thema's in de post-Chileense voorstellingen, is vandaag ook herkenbaar in het werk van het collectief Cariffiti. "Achteraf gezien brachten we de multiculturele dimensie in de Rotterdamse kunst", zegt dichter en kunstenaar Juan Heinsohn Huala. Hij is vandaag co-organisator van het *Dunya Festival* en destijds werkzaam voor het Salvador Allende Centrum. "Maar we hadden ons nog veel meer open kunnen stellen voor andere culturen in Rotterdam - we waren wellicht wat teveel op Chili gericht".(31)

Dat standpunt werd gedeeld door Kata Nuñez. Hij kwam in 1977 naar Rotterdam. Als activist was ook hij gevlucht voor Pinochet en ging ervan uit dat hij in Rotterdam de verfkwest voorgoed zou opbergen. "Ik had in Chili geschilderd in de Brigada Murales Ramona Parra - genoemd naar een activiste die in 1946 werd vermoord. Ik droomde tijdens mijn vlucht van een fabrieksbaantje in Nederland, wat geld in mijn broekzak en een leven zonder repressie en zonder Pinochet. Maar het verliep heel anders. Het Chili Comité in Amsterdam vroeg me een brigade op te richten. Dat werd Luis Corvalan. We hadden veel werk. In bijna alle Nederlandse steden schilderden we decors voor Chili-manifestaties en hier en daar maakten we ook muurschilderingen. Er is bijna niets van ons werk overgebleven. We schilderden op alles wat los en vast zat, op rommel".(32)

De brigades kenden een korte, maar spannende zomer in Nederland. Maar binnen enkele jaren verdampte het politieke enthousiasme. De muurschilders, gewend aan nachtelijke activiteiten die werden verricht in een moordend tempo om niet te worden gesnapt, ontdekten een nieuw fenomeen: tijd. Het besef dat je de tijd voor een kunstwerk kon nemen, was een nieuwe ervaring. Ook bleek dat je onderweg kon stoppen om een discussie te voeren over de aard van het werk, over de te gebruiken technieken en over de invloed van andere kunststopvattingen op de muurschilderkunst. De kunstwerken die in het kader van *Townpainting* werden gerealiseerd waren zo divers van aard, dat nieuwe oriëntaties werden geboden. "Ik begon met een platte, directe stijl - heel snel, altijd vol tempo, veel kleur... maar ik realiseerde me dat ik zo niet verder kon. Ik moest mijn eigen stijl ontwikkelen. Ook ging ik samenwerken met Nederlandse kunstenaars die er heel anders over dachten. We wisselden technieken uit. Wij werden plots moderne kunstenaars en moderne kunstenaars dachten plots Chileens. Dat was een gekke, maar spannende ervaring. In de loop der jaren maakte ik een ontwikkeling door en werd ik full time kunstenaar. Op aanraden van Rotterdamse kunstenaars ging ik naar de kunstacademie. Later knoopte ik daar nog een opleiding aan de grafische academie in Utrecht aan vast. Dit is mijn dertigste jaar in Rotterdam. Ik denk dat ik in die periode zo'n tachtig muurschilderingen maakte".(33)

Kata Nuñez behoort vandaag tot de bekendste muurschilders van Rotterdam. Hij maakte de grote schildering op de muur van Vogelklas Karel Schot aan het Afrikaanderplein (2002) en schilderde op diverse locaties in Bloemhof (2001). Met de daklozen van Havenzicht in Kralingen realiseerde hij een muurschildering aan de Gerdesiaweg (1997) en met Juan Heinsohn Huala maakte hij een enorme muurschildering op metrostation Zuidplein (2007). Ook verscheen in de Zwarte Paardenstraat in Cool het monumentale *La Trotamundos* (2007). Aan Chili en aan Allende herinnert louter nog Kata's schilderij op de Kruiskade, boven de ingang van het Humanitas bejaardentehuis (1999). "Hoewel ik vandaag ver ben verwijderd van de Chileense muurschilderkunst van weleer vind ik nog steeds dat de kunstenaar een maatschappelijke rol heeft. Vooral in mijn muurschilderingen komt dat perspectief tot uiting. Ik maak daarnaast ook autonoom werk, ontwerp en illustreer boeken, vaak heel ingetogen, maar de muurschilderingen maken altijd deel uit van de wijze waarop ik me tot de samenleving wil verhouden".(34)

Dat is een bescheiden uitspraak. In 2003 schreef Juan Heinsohn Huala een aan Kata Nuñez gewijd essay, *Hijos de la Tierra*. Het artikel verscheen bij de oplevering van een werk op de hoek van de Dordtselaan en de Putsebocht op Feijenoord. De muurschildering *Hijos de la Tierra* (2003) is een hommage aan de oorspronkelijke bewoners van Latijns Amerika; aan bevolkingsgroepen die worden bedreigd door kolonisering en globalisering. Naast een beschrijving van het werk licht de schrijver ook de sociaalpolitieke motieven van Nuñez toe: "Voor Kata Nuñez is het een noodzaak om iets over deze volkeren te vertellen. Hij begrijpt de lichte en vaak amuserende bedoeling van de grote schilderijen van zijn collega's in Nederland, maar voor Nuñez is kunst een serieuze aangelegenheid - en muurschilderingen in het bijzonder. Hij houdt rekening met de technieken, het gebruik van de ruimte, de omgeving waarin de muurschildering wordt gerealiseerd en zeker met de, vanuit de oorsprong, communicatieve uitgangspunten van deze kunstuiting. Hij houdt vooral rekening met zijn eigen achtergronden, culturele roots, zijn sociale en politieke overtuigingen en het heden. Voor Kata Nuñez heeft een muurschildering inhoud en boodschap. Voor zuiver decoratief werk moet je niet bij Kata Nuñez zijn".(35)

De Chileense erfenis lijkt hardnekkig, ook al is er geen monumentaal werk meer overgebleven dat herinnert aan de korte episode van de ballingen.(36) Met enige regelmaat informeren burgers naar het verdwijnen van de Chileense zuil en onlangs nam een groep urban kunstenaars het initiatief de zuil, samen met Chileense kunstenaars, opnieuw te beschilderen. Van de zuil ontbreekt echter ieder spoor en ook de dienst Gemeentewerken kan zich niet herinneren waar de communicatiezuil van André Volten is gebleven. Waarschijnlijk werd het werk vernietigd of verkocht aan een opkoper. Schilderkunst in de openbare ruimte heeft maar een beperkte houdbaarheid.

***Townpainting* (1972-1982)**

Met een beurs van het ministerie van cultuur op zak vertrok beeldend kunstenaar Cor Kraat in 1974 naar de Verenigde Staten. Het doel van zijn studiereis was het in kaart brengen van de muurschilderkunst en te leren van de methoden en technieken die in Amerika werden toegepast. In Rotterdam had de muurschilderkunst zich zojuist geëmancipeerd en was de RKS het meerjarige programma *Townpainting* gestart. Volgens directeur Adriaan van der Staay droeg de muurschildering niet alleen bij aan het verfraaien van wijken en buurten, maar bood de kunstuiting tevens een unieke kans de beeldende kunst dichterbij de bevolking te brengen. Stadsverfraaiing en educatie waren de springveren van deze nieuwe ontwikkeling.

Rond 1970 werd de muurschildering voor eerst opgenomen in de Rotterdamse kunstgeschiedenis en verloor ze haar historische banden met de zuiver toegepaste kunst van reclame en gevelschilderingen. Nieuwe ontwikkelingen, waaronder een politieke visie op kunst in de wijken en de invloed van Chileense muurschilderingen, maakten de muurschildering tot één van de speerpunten van het nieuwe kunstbeleid. Vòòr 1970 behoorde de zuiver artistieke muurschildering tot een incidenteel fenomeen, hoewel Rotterdamse kunstenaars enige belangstelling voor het medium toonden. In de eerste jaren van de Tweede Wereldoorlog werden op bescheiden schaal muurschilderingen uitgevoerd ten behoeve van de decoratie van noodwoningen en noodwinkels. Weinig is er bekend over de muurschilderingen die in opdracht van de Duitse bezetter werden gemaakt, zoals de muurschilderingen op kopgevels in de Russischestraat en de Engelsestraat in Oud-Mathenesse. In 1991 leidden die oude muurschilderingen tot commotie in de buurt.⁽³⁷⁾ De tekeningen zouden in juni 1941 zijn gemaakt door een bij de Nederlandsche Kultuurkamer aangesloten Rotterdamse kunstenaar. "Ik heb ze destijds zelf gezien", vertelde een buurtbewoner. "De stok met vleugels en een cirkel, waarin vroeger een hakenkruis stond, was het embleem van de Duitse *Kriegsmarine*. Die had haar bases hier vlakbij in de Merwehaven en Lekhaven en in het woonblok waren Duitse marinesoldaten ondergebracht. Onder de afbeelding stond de tekst 'Duitsland wint op alle fronten'. Na de oorlog heeft men de schildering veranderd en is de tekst verwijderd". Een andere bewoonster ontkende het verhaal: "De muurschilderingen zijn weliswaar over oudere geschilderd, maar hebben met de oorlog niets van doen. De cirkels met die vleugels vormen het embleem van de Nederlandse Spoorwegen".

Maar meestal, ook na de oorlog, werden de werken als wandschildering binnenshuis uitgevoerd. Het betrof een vorm van bedrijfskunst, vaak gefinancierd door het bedrijfsleven en vervolgens gerealiseerd in kantoren en fabrieken. De beroemdste onder deze kunstenaars was zonder twijfel Dolf Henkes, die zijn monumentale werken publiekelijk toonde tijdens *Rotterdam Ahoy!* in 1950. Deze manifestatie was gewijd aan de industriële en culturele wederopbouw van Rotterdam in het algemeen en het havenbedrijf in het bijzonder.⁽³⁸⁾ Henkes'

monumentale wandschilderingen vormden een unieke beeldgeschiedenis van honderd jaar havenarbeid. Het werk besloeg in zijn totaliteit 780 vierkante meter en Henkes had vijf assistenten nodig om het te voltooien. Ook maakte hij wandschilderingen in opdracht van Rotterdamse bedrijven en befaamde werken voor voetbalstadion De Kuip en academisch ziekenhuis Dijkzigt.

De publieksmanifestaties bleken niet alleen een typisch Rotterdams fenomeen om Rotterdammers op een laagdrempelige wijze met beeldende kunst in aanraking te brengen, maar waren ook een belangrijke bron van werkgelegenheid voor kunstenaars. *Rotterdam Ahoy!* 1950 en de daarop volgende manifestatie *E55 (Energie 1955)* gaven een forse impuls aan het beeldende kunstklimaat in de stad. Beeldende kunst werd ingezet om het thema van de evenementen passend te illustreren, om paviljoens en horecagelegenheden te decoreren en tentoonstellingen in te richten. Tijdens de *E55* maakte een tiental kunstenaars grote wandschilderingen. Onder hen bevonden zich Wally Elenbaas, Dick Elffers, Gust Romijn, Jan van Keulen en Lex Metz. Hoe gemeend de bedoelingen ook waren, er was “te weinig van het goede”, schreef Jac van der Ster in *De Groene Amsterdammer*. “Er wordt voortdurend geroepen om opdrachten en wij willen best meeroepen, maar het is jammer dat het resultaat zo vaak teleurstellend is, waarschijnlijk omdat nog altijd een valse trots in het hart van de artiesten zich ertegen verzet”. De collectie zou uit een chaotisch allegaartje bestaan en verdrinken in een veelheid van indrukken die zelden aansloten op het thema van de energie. Dat had ook moeilijk anders gekund: “Waar in Nederland dat kranige woord Energie voorop staat, moet men meestal niet al te veel plaats en aandacht voor de kunst verwachten. Misschien is dat ook maar gelukkig, want de energie heeft altijd markante bedoelingen en de kunst meestal niet, zo ooit”.(39)

Tijdens de ambitieuze tentoonstelling verscheen een van de eerste moderne muurschilderingen in de openbare ruimte - op een steenworp afstand van Museum Boijmans Van Beuningen. Karel Appel ontwierp zijn magistrale *Muur der Energie*, de toegang tot het paviljoen. Het was een kleurrijke muurschildering die met enige fantasie tevens als het eerste graffitikunstwerk kan worden aangeduid. Het werk, 100 meter lang, bestond uit felgekleurde schilderingen, die door het formaat en de bonte directheid van de vormen alle aandacht opeisten. Het provocerende werk werd louter tijdelijkheid toegedicht: als permanent kunstwerk in de openbare ruimte kon dit opdringerige staaltje van schilderkunst toch nauwelijks serieus worden genomen. Een van Appels assistenten was de vijftienjarige etaleur Jan Cremer. De totstandkoming van het werk werd nauwkeurig gedocumenteerd door fotograaf Ed van der Elsken. Zijn reportage wekt de indruk dat Appel vooral als regisseur optrad en streng toezicht hield op de tientallen hulpjes die lijnen trokken en vlakken invulden.

Volgens de organisatie van de *E55* had Appel “de geschiedenis van de wereld, de mensheid en de beschaving” uitgebeeld en drukte hij de spanning uit tussen “de voorhistorische ongevormde chaos” en de “ontzagwekkende

technische mogelijkheden van onze tijd".(40) Ambitieuze? Dat zeker, maar alsof het rauwe graffiti betrof en zeker geen verfijnd kunstwerk, reageerde menig recensent geïrriteerd. Van der Ster schreef in *De Groene Amsterdammer* dat Appel "de schokmethode" had toegepast: "Natuurlijk kan men dergelijke kolossale tijdelijkheden niet gaan meten met een soort eeuwigheidsmeter; een bepaalde vergroting, of als men wil versimpeling is hier onvermijdelijk. Dit zijn geen muurschilderingen, maar monsterlijk vergrote affiches, blikvangers, schreeuwen aan de wand. Het bezwaar bij Appel is ook hier dat hij alles poogt te overschreeuwen, zichzelf en zijn kunstenaarschap inclusief. Maar hij is een schilder en kan misschien zelfs ooit een groot schilder worden, wanneer hij niet meer zo vaak bezwijkt voor de bewondering die hij zelf koestert voor zijn eigen brutaliteit, wanneer hij zorgvuldiger werkt op zijn vormen en wanneer hij zijn au fond bijzonder zuivere en geraffineerde kleurgevoel niet telkens bruuskeert door effectbejag".

Hoe bijzonder en brutaal Appels werk ook was, de muurschildering luidde geen nieuwe trend of ontwikkeling in. De volgende grote manifestatie, de *Floriade* van 1960, schakelde nauwelijks kunstenaars in en Museum Boijmans Van Beuningen greep het evenement aan om een klassieke beeldtentoonstelling in het park te organiseren. De openbare ruimte was nog lang geen canvas, ze had hoogstens de trekken van een openluchtmuseum. In hetzelfde jaar nam de gemeenteraad echter een aantal voorstellen aan met betrekking tot kunst in de openbare ruimte, waaronder de zogenaamde percentageregeling. Kunst diende niet louter een zaak te zijn van particulieren, ook de overheid diende een actieve rol te spelen in het verfraaien van de openbare ruimte. Standbeelden, sculpturen en gevelmozaïeken verschenen bij nieuwe openbare gebouwen, maar muurschilderingen behoorden vooralsnog niet tot het repertoire van kunstbeleid en kunstgeschiedenis. Ook was de besluitvorming rondom de kunstwerken nog beperkt tot een kleine groep ingewijden.

Tien jaar later raakten de gemoederen ernstig verhit en opnieuw speelde een publieksmanifestatie een rol van betekenis: *Communicatie 1970*, beter bekend als de *C70*. Schikten kunstenaars zich in de jaren vijftig nog uit idealisme en noodzaak naar het maatschappelijke doel van de evenementen, in 1970 verwachtten zij alle heil van een autonome positie - inschikkelijkheid was geen deugd meer. De kunst wilde zichzelf zijn en vanuit haar bijzondere eigenheid een bijdrage leveren aan de stad. Die nieuwe positie liep uit op een teleurstelling. De meeste kunstenaarsvoorstellen werden door ondernemers en organisatoren als wereldvreemd, onhaalbaar en onrealistisch bestempeld. De kunst - eindelijk autonoom, dreigde nu aan hoogmoed ten onder te gaan. Ook rees er een meer politiek gemotiveerd verzet tegen de *C70*. Een groep kritische Rotterdamse kunstenaars, onder wie Hans Abelman, had zich verenigd in de Groep Idee en droeg ongevraagd alternatieve ideeën aan voor beeldende kunst op de *C70*.(41) De manifestatie zou vooral de belangen van het bedrijfsleven dienen en ondanks het centraal stellen van het gevleugelde begrip 'communicatie' zou de *C70*

Rotterdamse stadsbewoners op geen enkele manier weten te bereiken. De dertig miljoen gulden die voor de manifestatie werd uitgetrokken had men volgens Abelman beter in de stadsvernieuwing kunnen steken. Want de toestand van de woningen in de binnenstad was deplorabel. In het Oude Westen belegden kunstenaars met bewonersorganisaties protestbijeenkomsten. Het borrelde in de stad en kunstenaars popelden de oude buurten bij te staan.

Eén wapenfeit, in de context van deze verkenning, kende de C70 wel degelijk: de communicatiezuil van André Volten op het Stationsplein. Inderdaad, dezelfde zuil die al spoedig getransformeerd zou worden in een 'Chileens monument'. Maar de toren werd aanvankelijk ontworpen als stedelijk massamedium. Aan het einde van de jaren zestig lieten buurtverenigingen en actiegroepen steeds meer muurkranten, posters, flyers en graffiti in de openbare ruimte achter. Volten anticipeerde op die ontwikkeling met een communicatiezuil, waarop en waarin wildplakken werd aangemoedigd. Ruim 25 jaar voor de komst van de eerste gelegaliseerde plakplaatsen bood de beeldende kunst een eerste alternatief voor ongewenst schrijf- en drukwerk in de openbare ruimte. Dat het beeld nog geen vijf jaar later werd toegewezen aan één enkele actiegroep, de Luis Corvalan Brigada, mag dan ook in strijd met de oorspronkelijke bedoelingen worden genoemd.

Onder druk van geëngageerde kunstenaars, maar ook vanuit de gemeenteraad en vervolgens de RKS, werd het elitaire karakter van kunst in de openbare ruimte in toenemende mate gehekelde: "Geen ivoren-toren-situaties meer, maar aandacht voor de rol die kunst kan spelen in het openbaar", zo noteerde de RKS.(42) In 1970 had de RKS het Lijnbaancentrum geopend, waar geen experimentele kunst voor een klein publiek van ingewijden werd getoond, maar sociaal-culturele en popculturele tentoonstellingen voor een breed publiek. En waar kon zo'n centrum beter worden gehuisvest dan op de Lijnbaan? Artistiek leider van het centrum was Felix Valk, een bevlogen inspirator. Bovendien was RKS-medewerker Gosse Oosterhof uitstekend op de hoogte van internationale ontwikkelingen in de kunst. Tentoonstellingen van striptekenaars (*Wordt Vervolgd*) en exposities over de wijze waarop "de motorfiets in sculpturen, schilderijen en strips wordt afgebeeld" (*Motorrr*) gaven in het Lijnbaancentrum blijk van een gewijzigde houding tegenover kunst en openbare ruimte.(43)

In 1972 startte de RKS het project *Townpainting*, opnieuw een initiatief van Adriaan van der Staay. Als projectleider werd Rein van der Lugt aangesteld. Van der Staay was sterk beïnvloed door een nieuwe reeks tentoonstellingen in het Van Abbemuseum te Eindhoven, zoals *People's Park* (1970) en *De Straat* (1972), beide georganiseerd door de toenmalige directeur Jean Leering.(44) Hij was niet alleen een krachtadig optimist, maar ook een kind van de jaren zestig: hij stelde zich op het standpunt dat de verbeelding aan de macht moest komen en wilde de wereld naar Rotterdam halen. Ook wilde Van der Staay de ingeslapen kunstenaarsgemeenschap en de achterstallige culturele infrastructuur een forse impuls geven. Aan het *NRC Handelsblad* vertelde hij: "Toen ik in

Rotterdam in dienst kwam, zag ik kunstenaars als een soort kloosterachtige orde functioneren, in stand gehouden door de gemeenschap en ik kreeg het gevoel dat elke kans om het contact tussen kunstenaars en het publiek te verbeteren aangegrepen moest worden. Onze tentoonstelling *Paint Up* was één van de pogingen daartoe. Daarnaast past het project in een heel programma dat bedoeld is om het al zolang verwaarloosde culturele klimaat in de stad te verbeteren. We bevinden ons hier in een soort reveil".(45)

Townpainting was een uiterst ambitieus programma dat muurschilderingen in Rotterdam wilde bevorderen én kunstenaars wilde voorbereiden op een maatschappelijke rol. Met de tentoonstelling *Paint Up* als opwarmer wilde de Kunststichting eerst peilen of die Rotterdamse kunstenaars wel bereid waren uit hun ateliers te treden. Want muurschilderingen in de openbare ruimte hadden nog nauwelijks status in de kunst. Men hoopte door het mobiliseren van gerenommeerde kunstenaars ook anderen over de streep te trekken, want "dan verlies je je gezicht als kunstenaar tenminste niet door er zelf aan deel te nemen".(46) *Paint Up* begon zeer amateuristisch ("Doe maar wat voor honderd gulden") en al spoedig bleek dat verdieping wenselijk was. Kunstenaar Cor Kraat trok daarop naar de Verenigde Staten. Hij bezocht New York, Chicago, San Francisco en Los Angeles en schoot honderden foto's en dia's. Vooral in New York zag hij de potenties van het genre.

De City Art Work Shop maakte geëngageerde muurschilderingen in probleemwijken, waarbij sociale thema's als armoede, drugs en geweld als uitgangspunt werden genomen. Doorgaans betrof het hier collectieve, op participatie gerichte handelingen. Samen met een kunstenaar werkten buurtbewoners of kinderen aan figuratieve muurschilderingen. "De in 1970 opgerichte City Art Workshop", vertelde Kraat aan een verslaggever van *De Havenloods*, "gaat er niet vanuit dat de kwaliteit van het kunstwerk zelf prevaleert, maar dat de betrokkenheid van wijkbewoners als hoogste kwaliteit wordt aangemerkt. Kunst wordt een onderdeel van de maatschappij - kunst heeft vooral sociale en educatieve functies".(47) En hij vervolgde: "Als men werkelijk kunst voor het volk wil maken, moeten de muurschilderingen door het volk kunnen worden begrepen en moeten de gedachten en problemen van het volk herkenbaar zijn".

Een andere organisatie die grote indruk op hem maakte, was City Walls. Deze organisatie had een zuiver artistiek motief en werkte met professionele kunstenaars aan abstracte schilderijen. Vaak fungeerde de huisbaas als opdrachtgever. Deze hoopte dat een geïntegreerd autonoom kunstwerk de waarde en kwaliteit van zijn huis zouden verhogen. Kraat trof circa vijftig van deze werken in New York aan. Het grootste deel bevond zich op Manhattan. Omstreeks 1980 ging deze professionele tak ten onder omdat de verzekeringspremies te hoog waren geworden - werken op hoge steigers was immers niet zonder gevaar. Kraat hield aan zijn verblijf in de Verenigde Staten een blijvende liefde voor het figuratieve werken over: "Ik zag dat figuratieve

werken een veel sterkere impact hadden op de straat en een gemeenschap. De abstracte, 'echte' kunstwerken waren soms leuk als decoratie, maar ze haalden nooit het publieke effect dat van de figuratieve muurschilderingen uitging".(48)

Cor Kraat groeide in de jaren zeventig en tachtig uit tot één van de meest actieve muurschilders. Met Kunst & Vaarwerk - waartoe ook de kunstenaars Hans Citroen en Willem van Drunen behoorden - beschikte hij bovendien over een bedrijf dat zich had gespecialiseerd in dit genre; het eerste in zijn soort in Rotterdam. Zoals eerder de ateliers van Engelman en Mineur op de commerciële markt anticipeerden, zo verkreeg ook Kraat kunstopdrachten uit het bedrijfsleven. Het Havenbedrijf en het vervoersbedrijf RET behoorden tot zijn klanten. Een megalomaan project voerde Kunst & Vaarwerk uit op de Maasvlakte: *De Hoedendoos* (1983). Een olietank van Pakhoed (later Vopak) werd omgetoverd in een prachtige hoedendoos. Kraat had weliswaar een voorliefde voor figuratieve werken, zijn aanpak was eerder verwant aan die van City Walls dan aan die van de City Art Workshop. Hij beoogde met zijn muurschilderingen kleurrijke kunstwerken in de openbare ruimte; frisse, toegankelijke kunstwerken die een relatie aangingen met de omringende, saaie architectuur; kunstwerken die de dominante kleur grijs naar de achtergrond zouden duwen: "Kleur in grauwe steden", zo luidde zijn motto. "Muurschilderingen moeten de leefbaarheid in de wijken vergroten", liet hij elders optekenen.(49)

Die zuiver artistieke benadering leidde tot een gespannen verhouding met echte muralisten, zoals Hans Abelman en de Chilenen, die zich op het klassieke standpunt stelden dat muurkunst in eerste instantie een politieke aangelegenheid is. Abelmans beruchte muurschildering aan de Rubroekstraat in Crooswijk was het meest pregnante voorbeeld van deze politieke kunst. Arbeiders en buurtbewoners rukken in deze schildering gezamenlijk op tegen het lokale en internationale kapitalisme. Ook de Rotterdamse wethouder van volkshuisvesting komt er in het beeldverhaal slecht vanaf. De RKS zat behoorlijk met het werk in haar maag. De muurschildering was al geplaatst voordat ze een artistiek oordeel over het ontwerp had geveld. Abelman kreeg zijn tweeduizend gulden die hij reeds geïnvesteerd had niet terug, maar de RKS beloofde het bedrag te vereffenen bij een volgende opdracht. In de lokale pers werden Kraat en Abelman als typische protagonisten van de twee richtingen in de muurschilderkunst gepresenteerd. "Cor Kraat plakt kleurige pleisters over de wonden van de stad, terwijl Hans Abelman de wonden als het ware verder heeft opengereten", zo schreef *Het Vrije Volk*.(50)

Maar ook buurtbewoners kozen beurtelings partij voor de esthetische of de politieke richting. In een stencil van de bewonersvereniging Bloemhof richtte de woede van enkele bewoners zich op een serie muurschilderingen van Cor Kraat op het Ericaplein in Bloemhof. "In plaats van dat de gemeente haar huizen goed onderhoudt en andere huisbazen dwingt datzelfde te doen, wordt onze woonellende nu verborgen achter muurschilderingen. Als er zonodig iets op de muur moet, dan moet dat een afspiegeling zijn van de werkelijke problemen waar

wij in onze wijk mee te kampen hebben: woningnood en het slechte onderhoud van de huizen".(51) Het gevolg was een buurtreferendum. Met grote meerderheid werd het ontwerp van Kraat echter goedgekeurd.

In Rotterdam werden tussen 1972 en 1982 in het kader van *Townpainting* zo'n vijftig opdrachten voor muurschilderingen uitgeschreven.(52) In de eerste werken was het sociaal-politieke karakter evident. De muralisten sleepten er een aantal opdrachten uit. Hans Abelman deed zijn eerder genoemde muurschildering in Crooswijk (1974) en de Chileense brigades namen vijf werken voor hun rekening. Vanaf 1975 kalfde de politieke dimensie snel af en werd de muurschildering gewoon opgenomen in het reguliere kunstbeleid. Want een goede muurschildering is "kommunikatief", concludeerde de RKS al in 1979, en moet "een visuele opkikker" voor de buurt zijn.

Dat communicatieve karakter kwam wellicht het meest treffend tot uiting in een zestal muurschilderingen die Joop van Meel aanbracht op de boogjes van de Hofpleinlijn aan de Voorburgstraat. Maar er werden ook vraagtekens geplaatst bij het nut van dit type participatieve kunst. In het *NRC Handelsblad* noemde Lien Heyting de Voorburgstraat "de lelijkste straat van Nederland" en achtte het merkwaardig dat de muurschilderingen juist hier werden aangebracht: "Voor vier schilderingen zijn de ideeën geleverd door de buurtbevolking - die hij in het wijkcentrum aan het tekenen zette - en de andere twee sproten voort uit zijn eigen inspiratie. Het resultaat is opmerkelijk. De eerste vier muurschilderingen zijn min of meer chaotisch, zeer onpersoonlijk, maar wel anekdotisch. De laatste twee zijn verfijnder en gestileerder, ofwel: kunstzinniger. Het is geen toeval dat op deze muurschilderingen niet geschreven of gekrast is. Ze dwingen kennelijk meer respect af dan de andere vier afbeeldingen, die net als de Chileense creaties en de collectieve schilderingen met schuttingtaal besmeurd zijn".(53)

Straatkunst, vervolgde Heyting, maakt een verwaarloosde buurt vaak niet gezelliger - het troosteloze karakter van een buurt wordt eerder versterkt dan teniet gedaan. Maar in deze periode verschenen wel enkele van de beroemdste Rotterdamse muurschilderingen, zoals *Multatuli* van Matthieu Ficheroux (1975) en het touwtje springende meisje van Co Westerik (1976). Westerik ontving zo'n 18.000 gulden voor zijn werk en voerde de enorme klus zelf uit. "Het was een heel bijzonder werk", vertelde hij, "want ik wilde ieder spiertje en iedere vezel van het meisje laten zien. Mijn dochter Christine stond model. Eerst bracht ik met cement een reliëf aan en daarover schilderde ik uiteindelijk het meisje. Daarom heb ik het werk niet door Leo Mineur laten uitvoeren. Ik wist precies hoe ik het wilde hebben en word nog steeds geroerd door het werk".(54) Met de sloop van het oude politiebureau achter de Coolsingel werd ook de muurschildering vernietigd. Natuurlijk, muurschilderingen zijn een tijdelijk medium. Maar dat de eerste sloopkogel, aangezwengeld door een wethouder, met volle kracht werd afgevuurd op de rug van het meisje, doet Westerik ook vandaag nog pijn. "Ik kon die man wel vermoorden. Wat een botheid. Daar ging mijn meisje. Ik kon wel janken". Sindsdien houdt Westerik alle pogingen het werk opnieuw uit te laten

voeren tegen. De laatste poging betrof een actie van wethouder Lucas Bolsius die in 2006 het touwtje springende meisje terug in de stad wilde brengen. “Ik kan het niet over mijn hart verkrijgen mijn liefje opnieuw te vereeuwigen. Het is beter zo. Het was een goed werk. Laten we de herinnering koesteren”.

Over een langere levensduur beschikt *Multatuli* van Mathieu Ficheroux - het werk is één van de schaarse overblijfselen uit het tijdperk van de stadsschilderingen. Het portret, voorzien van de tekst “Vanaf de maan gezien zijn we allen even groot”, werd in 1974 gerealiseerd in de Mauritsstraat, tegenover poëziewinkel Woutertje Pieterse, het beroemde personage van Multatuli. Na de sloop van dit pand in 1985 verhuisde het werk naar de huidige locatie aan de Van Oldenbarneveltstraat. In 1998 werd besloten om het door weer en wind aangetaste werk geheel te vernieuwen. Toen het schilderij tijdelijk werd verwijderd ontstond grote commotie onder bewoners en middenstanders: *Multatuli* was een ijkpunt geworden en had iedere vorm van tijdelijkheid overwonnen. De herplaatsing van het werk werd uitbundig gevierd.

Ook het schilderij *De Lijst* van Cor Kraat aan de Oostzeedijk in Kralingen kent een vergelijkbare geschiedenis. Het kunstwerk werd in 1980 bevestigd in een klassieke ornamentlijst op het woningblok tegenover café De Pui en het daarboven gelegen restaurant De Lijst. In 1988, na de sloop van het woonblok, werd het werk naar de overzijde verplaatst, boven de ingang van het café. Twaalf jaar later verkeerde het werk in slechte staat. Maar de eigenaar had geen belangstelling voor restauratie. Onder druk van bewoners, de deelgemeente en een woningbedrijf werd het schilderij volledig gerestaureerd en kreeg *De Lijst* een nieuwe locatie op de Oostzeedijk aangeboden.

De popcultuur was ook present in *Townpainting*. De Rotterdamse striptekenaar Martin Lodewijk (geestelijk vader van *Agent 327*) beschilderde in 1975 een tram, niet zozeer als visuele opkikker (“de stad zou er zo goed uit moeten zien dat stadsschilderingen niet nodig zijn”)(55), maar uit liefde voor de trams zoals ze in strips worden getekend. Het resultaat was even schitterend als fascinerend - de tram is voorzien van typische stripklanken: -“TINGELINGELING, RRRVRRRR, KLIKLIKVVRRR, VROARRRRRR”. Ook Carla Kaper en Cor Kraat beschilderden trams. De ontwerpen liepen in techniek en ontwerp vooruit op het beschilderen van trams en treinen door graffitikunstenaars in de jaren tachtig. De tram van Kaper zou geen flater hebben geslagen in New York City. Een jaar eerder had Kraat de beschilderde treinen van New York al meegenomen in zijn onderzoek naar de muurschilderkunst. Bovendien, zo herinnerde Kraat zich, was het beschilderen van trams door kunstenaars ook in Wenen en Zürich al een courant gebruik. Kunstenaar Gust Romijn ontwierp een ‘conceptuele tram’: louter maten, pijltjes, aanduidingen en voorschetsen sierden de tram die geen definitief eindontwerp kreeg, maar de conceptuele werkwijze van de kunstenaarspraktijk én de architectuur van de tram inzichtelijk maakten.

In november 1979 verscheen het eerste boek over de muurschilderkunst in Rotterdam. De titel luidde *Couleur Locale* en was een uitgave van de RKS. Twee jaar eerder had de Kunststichting de Sikkensprijs ontvangen, omdat ze erin geslaagd was “kleur als medium” een belangrijke rol toe te kennen in de openbare ruimte van Rotterdam.(56) Het toegekende bedrag, vijftienduizend gulden, diende te worden aangewend voor een onderzoek naar de beleving en waardering van *Townpainting* door de bevolking, kunstenaars en architecten. *Couleur Locale* is een chaotisch en rommelig gecomponeerd boek, maar beschikt over een hoge amusementswaarde. De vele ongeredigeerde uitspraken en interviews bieden een ontwapenend beeld van een nieuwe kunstelite die streefde naar “demokratiese kunst waarin ieder zijn portie krijgt”. Ook de criticasters kwamen aan het woord. Hans Abelman hekelde de “gladde kunst” van de RKS en meende dat “het versieren van de armoede” als stelregel werd gehuldigd. Ook wees hij op de censuur die de RKS toepaste: de organisatie had hem immers nadrukkelijk verzocht “niet van die leuzen” in zijn muurschilderingen te gebruiken. Co Westerik had ook kritiek, maar die richtte zich op bewonersparticipatie: “Als je een goeie vent binnenhaalt, die met zijn neus ruikt wat hij moet doen, dan kan hij het zelf. Intensief overleg doet afbreuk aan de kwaliteit. Daar zijn mensen niet bij gebaat”. Striptekenaar Martin Lodewijk vond dat de kunstenaar gewoon dienend moet zijn: “De mensen moeten niet sikkeneurig worden als ze naar mijn beschilderde tram staan te kijken”.(57)

De ongefilterde notities - én de vele foto's - maken *Couleur Locale* tot één van de aardigste boeken over openbare kunst in Rotterdam. Thema's als democratie, inspraak, educatie en participatie overheersen het onderzoek - zo typerend voor deze periode. Ook verschenen schoorvoetend antwoorden op de vragen die Lien Heyting in 1976 al in het *NRC Handelsblad* aan de orde had gesteld: dragen muurschilderingen werkelijk bij aan de verbetering van een volksbuurt of versterken zij juist de troosteloze aard van veel buurten en wijken? De werken van Joop van Meel in de Voorburgstraat (volgens Heyting “de lelijkste straat van Nederland”, maar volgens de RKS “een zeer gemêleerde wijk”) werden in het boekje aan een niet al te wetenschappelijke bewonersenquête onderworpen: “Leuk (zestien keer) en mooi (zeven keer) zijn de meest gebruikelijke antwoorden op de vraag wat de mensen ervan vonden. Drie wisten er niets van en van de overige twee had er één geen mening en de andere vond het niet mooi. Leuk en mooi vonden de mensen het omdat “het nu veel beter is dan met al die grauwe muren - het is hier immers geen vrolijke buurt”. Men maakt zich wel zorgen over de beschadigingen die de jeugd aanbrengt (krassen, schuttingtaal en vuurtje stoken). Een enkeling vindt dat het saai begint te worden en dat er maar eens wat anders op moet. Zeer veel mensen (21) zijn geïnspireerd geraakt door de schilderijen, want het aantal ideeën over wat anders er op de muur moet, is groot. Frappant is het aantal suggesties dat op één of andere manier met de natuur te maken heeft (wellicht door het ontbreken van enig groen aan de kant van het viaduct). De meningen over “of de schilderijen weg moeten of mogen blijven” zijn verdeeld. Zeventien mensen

zeggen duidelijk ja [*sic*]. Dertien hebben geen mening of hullen zich in een schouderophalen".(58)

Townpainting liet ook internationaal sporen na. De door Penguin Books gepubliceerde catalogus *Street Murals* (1982) bundelde "de meest opwindende kunst van steden in Amerika, Engeland en West-Europa".(59) In de inleiding werden de inspanningen van Europese steden als Londen, Bremen, Grenoble en Rotterdam met name genoemd. Zes Nederlandse muurschilderingen werden voor het overzichtswerk geselecteerd - drie kunstenaars waren afkomstig uit Rotterdam: Co Westerik (het -touwtje springende meisje), Louis-Anne Looysschelder(60) (Oude Binnenweg) en Hans Citroen (Groeten uit Rotterdam aan de Putselaan).

Lijnbaanjongeren (1982-1998)

In het najaar van 1995 werd een openbaar kunstwerk in het hartje van Rotterdam vernietigd door een groep bouwvakkers. Eerst werd het werk met grijze muurverf overgeschilderd, vervolgens op ruwe wijze verwijderd en tenslotte opgeslagen in een vochtige kelder van de RKS, de eigenaar van het werk. De muurschildering bevond zich in de Berenkuil, een donkere en wat naargeestige verdieping onder de Lijnbaan, waar de beruchte jazzclub Thelonious en een drukbezochte stripwinkel waren gehuisvest. De betonnen trappen die de Lijnbaan met de Berenkuil verbonden, fungeerden 's avonds en vooral in de weekeindes als hippe ontmoetingsplaats. Hier dromden de 'Lijnbaanjongeren' samen, een cultureel gedifferentieerd gezelschap dat we vandaag het predikaat "urban" zouden geven. Breakdance, hiphop en graffiti waren in Rotterdam onlosmakelijk verbonden met de Lijnbaan en de Lijnbaanjongeren. Petjes, sneakers, *ghetto blasters*, *mixtapes* en tatoeages bepaalden de kleur en sfeer van deze krocht.

Het getroffen werk in de Berenkuil was een graffitikunstwerk: "de piece van Lee", zo luidde de informele titel. Slechts drie letters telde het werk: *Lee* - geschreven in een prachtige typografie en geschilderd op grote houten panelen. De stijl was van een ongekennde eenvoud en schoonheid. In niets herinnerde het aan de typografie en grafiek waarmee we in Europa vertrouwd waren. Ook niet aan de wilde straatgraffiti die sinds de dagen van provo en punk de binnensteden in schoolborden hadden veranderd. Lee, een alias van Lee George Quinones, was een generatiegenoot van Keith Haring, Jean Michel Basquiat en Dondi White. Geboren in 1960 in Ponce de Leon op Puerto Rico, voegde hij zich in de jaren zeventig als immigrant in New York bij de voorhoede van de graffitibeweging. In 1982 had Lee de status van popster bereikt en verkoos hij, net als Haring en Basquiat, een verblijf in de beeldende kunst boven een leven in anonimiteit en marginaliteit. Hij kreeg een rol in de beroemde hiphopcultfilm *Wild Style* (Charlie Ahearn, 1982) en werd uitgenodigd voor de *Documenta* van Kassel.

Gosse Oosterhof van de RKS haalde Lee over onderweg -naar Kassel een tussenstop in Rotterdam te maken. In het kader van *Townpainting* kreeg Lee een opdracht van de RKS en een honorarium van 5000 gulden - niet niks in die tijd.(61) Lee koos de Berenkuil uit, vlak onder het Lijnbaancentrum. Niet alleen omdat hij hier een geschikt publiek voor zijn werk aantrof, maar ook omdat hij zijn schildering hoog en droog kon aanbrengen, waardoor het gevrijwaard bleef van vandalisme en al te barre weersomstandigheden. In die dagen had Lee zijn graffitiwerk al achter zich gelaten, maar Europa, nog niet verwend met graffiti, kon wel een klassieke *masterpiece* gebruiken. Overgewaaid uit de *subways* en *hoods* van New York, werd de "piece van Lee" één van de eerste openbare uitingen van hiphop en graffitikunst in Europa. Én een lokale mascotte.

Precies dat element werd over het hoofd gezien. In 1982 achtte de RKS een graffitiwerk weliswaar een hedendaagse variatie op het thema van de muurschilderkunst, maar artistiek maakte het werk nog weinig indruk op de lokale kunstgemeenschap. Wat wel indruk maakte was de werkwijze van Lee. De Rotterdamse kunstenaar Bob Kemper, namens de RKS belast met de realisering van de piece, verbaasde zich over het feit dat Lee zijn werk zo hoog aanbracht, dat aantasting door graffiti onmogelijk was. "Ik vond dat Lee een verboden plek had moeten uitzoeken", herinnerde Kemper zich. "Graffiti is een agressieve kunstpraktijk - illegaliteit en avontuur horen er nu eenmaal bij. Maar het was een goed werk dat op dat moment echt in de stad thuishoorde".(62)

Buiten de kunst groeide de faam van het werk gestaag. De "piece van Lee" werd een logo, een hiphopicoon, een inspiratiebron voor graffitikunstenaars van eigen bodem, een aansporing zelf kunstenaar te worden. Kunstenaar Navin Thakoer, ooit begonnen als Lijnbaanjongere, schreef later: "Het werk representeerde niet alleen Lee, maar de hele groep kunstenaars uit New York, die een immense invloed hebben uitgeoefend op Nederland en Rotterdam in het bijzonder. Denk aan de jeugd uit heel Nederland die naar het werk kwam kijken, naar de jongeren die zich eronder verzamelden, naar de kunstenaars die hier hun eigen werk bespraken en daarna op pad gingen om zelf te creëren".(63)

Thakoer maakte deel uit van de Vrienden van Lee, een actiegroep van jonge kunstenaars en vormgevers, ontstaan uit bezorgdheid over de geruisloze verwijdering van het werk van Lee. In de loop van 1997 hadden ze zich gevormd tot een heuse pressiegroep die het nieuws zocht en bij kunstinstellingen, gemeentelijke diensten en collega's aandacht vroeg voor de teloorgang van dit markante werk. In 1997 was *urban culture* pas goed doorgebroken als stedelijk massaverschijnsel en hadden hiphop, breakdance en graffiti zich ontworsteld aan hun marginale en vaak etnische status. Tijdens een groot festival in Nighttown - het *International Breakdance Event* - werd voor het eerst in Rotterdam de film *Wild Style* geprogrammeerd. Die gebeurtenis werd door de Vrienden aangegrepen om hun zaak onder de aandacht te brengen van een nieuw, jong en geïnteresseerd publiek.

Achteraf moet aan deze bijeenkomst bijzondere waarde worden toegekend. Het gezelschap bood een treffende afspiegeling van de heterodoxe generatie kunstenaars en culturele ondernemers die Rotterdam in de jaren negentig op de kaart zette als opwindende kunststad. Deze lichter opende een nieuw discours, waarin veel aandacht bestond voor straatcultuur, muurschilderingen, het uitgaansleven en kruisbestuivingen met andere disciplines. Het initiatief tot deze actie was uitgegaan van Boris van Berkum, oprichter en curator van het prille Showroom Mama, het eerste centrum voor *street art* en *urban art* in Rotterdam, gevestigd in de Witte de Withstraat. Andere leden waren Rens Muis, Hans Foks, Navin Thakoer, Gyz La Rivière en Mark Huige. Ontwerper Rens Muis maakt deel uit van het jonge bureau 75B, aanvankelijk befaamd om zijn aan graffiti en straatcultuur ontleende kijk op vormgeving en openbare ruimte. 75B ontwierp ook de kleurrijke vloer van het skatepark aan de Westblaak - een *piece* van formaat en blijvende betekenis. Hans Foks had eveneens een achtergrond als vormgever en stichtte Rotterdam DC. Navin Thakoer maakte deel uit van een van de eerste beruchte graffiti-crews in Rotterdam, Bad Boyz Inc., en was een drijvende kracht achter het hiphop en deejaycollectief Transformerz. Vervolgens verwierf hij met Ayatollah Musa enige faam als oprichter van Cool Asia - de eerste bhangraclub in Rotterdam. Gyz La Rivière was modeontwerper en afkomstig uit de skatecultuur. Hij zou later De Humobisten starten, een multimediaal duo dat beeldende kunst, vormgeving, muziek, straatcultuur en humor met elkaar verbindt. Mark Huige is uitbater van Urban Unit, tegenwoordig gevestigd aan de Nieuwe Binnenweg, vlakbij het Centrum Beeldende Kunst. Urban Unit heeft zich gespecialiseerd in de verkoop van *urban fashion*, sneakers en graffiti-benodigdheden.

Tot succes leidde de campagne niet. Het werk van Lee was dusdanig beschadigd dat restauratie een fortuin zou kosten. Maar het effect van de marketing was enorm. Als uit het niets drong een jonge en creatieve generatie zich op aan de lokale kunstwereld, voorzien van een eigen kunstgeschiedenis en een eigen programma. Hun latere straatkunst en muurschilderingen grepen niet terug op de oude *townpainting*, maar werden geïnspireerd door de hiphopcultuur. De commotie rondom de "piece van Lee" bood een geweldig excuus. Ook legde de kwestie de innige banden tussen graffiti, vormgeving, beeldende kunst en urban culture bloot - van antiekunst was geen sprake.

Al in 1982 had Hans Sonnenberg van Galerie Delta in Rotterdam Jean Michel Basquiat ontdekt en organiseerde hij de eerste Basquiat-tentoonstelling in Europa. Een jaar later openden Museum Boijmans Van Beuningen en het Groninger Museum hun deuren voor een grote overzichtstentoonstelling van de nieuwe meesters uit New York. Wim Beeren en Frans Haks, de organisatoren, verweerden zich tegen aantijgingen dat graffiti niet in het museum thuishoorde: "Wij menen grote vitaliteit waar te nemen, ook op de vierkante centimeter. Er ontstaan zeer veroverende, mooie schilderijen van een fascinerende directheid en bezetenheid".(64) Felle kritiek kwam er van kunstcritica Anna Tilroe. In een

artikel voor de *Haagse Post* hekelde ze “de cultus van het triviale” en constateerde dat graffiti wel thuishoorde in de wereld van reclame, stripcultuur en topsport, maar niet in die van de beeldende kunst.(65) Nog militanter reageerde een twintigtal krakers. Gewapend met spuitbussen trokken ze Boijmans Van Beuningen binnen en gingen op de vuist met suppoosten. Er volgden zes arrestaties wegens vernieling en mishandeling.(66) Toch stond het incident op zichzelf. Punkgraffiti had zich al vervreemd van de nieuwe, multiculturele hiphopgraffiti, die zich minder door het anarchisme en de kraakbeweging, maar meer door hiphop-esthetica liet inspireren. De beroemdste Amsterdamse crew, United Street Artists (USA), werd opgericht na het zien van een VPRO-documentaire over de tentoonstelling in Boijmans van Beuningen.

Ook Lee Quinones exposeerde zijn graffitiwerk in het museum - zonder schuldgevoelens. Aan kunsthistoricus Jan van Adrichem legde hij in 1983 uit waarom hij zich van de illegaliteit had afgekeerd. “Ik ga nooit naar musea of galleries. Mijn schilderijen zijn op de maatschappij gericht, veel mensen voelen zich ermee verwant. Helaas wordt al het werk op de treinen en metro’s in New York vandaag vernietigd. Deze stad weet niets op waarde te schatten. Dankzij de musea blijven de schilderijen van de belangrijkste kunstenaars van de subways tenminste intact”.(67) Deze uitspraak verklaart ook waarom Lee een jaar eerder zijn piece in de Berenkuil probeerde te vrijwaren van graffiti en vandalisme.

Op stedelijk niveau resulteerde deze aandacht in een fikse impuls voor de graffiticultuur. In 1986 organiseerden kunstenaar Joe Cillen en architect Maarten Struijs op het Noordereiland de eerste expositie van louter lokale graffitikunstenaars, waaronder Jean en Alien.(68) Ook winkeliers van de Lijnbaan, waaronder Profoot, Levi’s, Broekhuizen Opticiens en Pour Toi, gaven al opdrachten aan graffitikunstenaars om hun winkels en rolluiken te beschilderen. Gedurende de jaren tachtig waren het vooral de beeldende kunst en de middenstand die graffiti onder de aandacht van jongeren brachten en het genre naar een hoger artistiek niveau tilden. Tegen die fascinerende achtergrond nam de status van de “piece van Lee” gestaag toe.

De verwijdering van het werk in 1995 maakte nog een andere stedelijke transformatie zichtbaar - buiten het domein van de kunst. De toetreding van Rotterdam tot de *global city* had vergaande consequenties met betrekking tot de wijze waarop over openbare ruimte werd gedacht - en over graffiti. In 1995 werd de Erasmusbrug geopend en een jaar later volgde de Beurs-traverse, in de volksmond ‘de Koopgoot’ genoemd. Deze iconen van globalisering en *gentrification* brachten postmoderne esthetica en architectuur in het centrum van de aandacht en degradeerden de Willemsbrug en de Lijnbaan tot armzalige overblijfselen van een hopeloos verouderd Rotterdam.

New York, de bakermat van de graffiti, was Rotterdam al voorgegaan. Het gouden tijdperk van de graffiti in New York was de periode 1969-1982.

Onder het straffe *zero tolerance* bewind van burgemeester Rudy Giuliani en de globalisering van grootstedelijkheid en economie, werd graffiti eerst verbannen naar de stadsranden en vervolgens vrijwel geliquideerd. De meest talentvolle graffitikunstenaars vonden een gastvrij ballingschap in de wereld van de beeldende kunst. Vreemd was dat niet, want de beeldende kunst had in het kader van community art al eerder belangstelling voor graffiti getoond. In 1970 startte kunstenaar Gordon Matta-Clark zijn project *Photoglyphs* waarin fotografie en graffiti werden gecombineerd. In 1973 reed hij zijn truck naar de South Bronx en liet hij graffitischrijvers de wagen bewerken. De auto werd tentoongesteld tijdens de *Washington Square Art Fair*. Een jaar later maakte hij een korte film over graffiti op de treinen en metro's van New York - deze film zou Charlie Ahearn bijna tien jaar later inspireren tot *Wild Style*.⁽⁶⁹⁾ Ook vonden vanaf 1973 graffititentoonstellingen plaats in New Yorkse galleries.⁽⁷⁰⁾ De afstand tussen beeldende kunst en graffiti was veel kleiner dan de mythes doen vermoeden. Nog geen decennium later was graffiti nostalgisch geworden.

In de postmoderne stad heeft graffiti geen schijn van kans. Ook niet in het nieuwe Rotterdam. Om niet geheel te worden ondergesneeuwd door de Beurstraverse deed ook de Lijnbaan een laatste krachtsinspanning. Alle graffiti werd verwijderd, verblijfsplekken verdwenen, de Lijnbaanjongeren werden verjaagd en de Berenkuil ging op slot. Tenslotte werd de Berenkuil verkocht aan een ondernemer die er een grote platenzaak van maakte. In dat geweld sneuvelde natuurlijk ook de "piece van Lee". De piece was de laatste muurschildering in het kader van *Townpainting*. De 'oude' muurschildering was een anachronisme geworden: de openbare ruimte werd nu geteisterd door een golf van spontane en illegale graffiti - of straatgrafiek, zoals Wikipedia deze uiting definieert. Ook in dit opzicht markeert het werk van Lee een overgang.

De Vrienden van Lee, waren meer dan welke generaties voor hen, kinderen van de postmoderne stad. De clubs, galleries, hiphopevenementen, art stores en skateparks die in de tweede helft van de jaren negentig Rotterdam een nieuw gezicht gaven, waren onlosmakelijk verbonden met de stad van de Erasmusbrug en de Beurstraverse. Dat maakt hun actie als Vrienden zo dubbelzinnig, maar ook intrigerend: voor veel jongeren betekende graffiti een eerste kennismaking met beeldende kunst, maar het was de verwijdering van de piece die hen identiteit verschafte. Het wegnevelen van de Lijnbaanjongeren had de kunst een nieuwe en onverwachte impuls gegeven. Hun verdwijning gaf gestalte aan urban culture en street art.

Toen Navin Thakoer in 1998 Lee Quinones in New York bezocht, toonde de laatste zich oprecht verbaasd over de actie van de Vrienden in Rotterdam. Want vijftien jaar eerder had hij in Museum Boijmans Van Beuningen al opgemerkt dat openbare kunst op termijn altijd wordt opgeofferd aan stedelijke vernieuwingsdrang. Hij kon niet bevroeden dat zijn piece het zo lang had uitgehouden. Ook realiseerde hij zich niet dat zijn werk een legendarische reputatie had verworven. Namens de Vrienden van Lee had Thakoer in

Rotterdam al een vlammend manifest geschreven: “Eindelijk is er sprake van een jeugd die pal staat voor het behoud van hun cultureel erfgoed; een jeugd die behoefte heeft aan kunstwerken en er door wil worden geïnspireerd. Deze kunststroming, die Lee vertegenwoordigde, staat voor het gevoel dat dingen er werkelijk toe doen, dat kunst iets is voor iedereen, dat kunst een sociale achtergrond heeft. Wij vinden dat het werk van Lee op illegale wijze is verwijderd en eisen daarom dat het werk wordt gerestaureerd”.(71) Zelden werd in Rotterdam door jongeren zo’n hartstochtelijk pleidooi voor kunst in de openbare ruimte gehouden. Ook werd zichtbaar welke rol kunst speelde in de wording van een multiculturele samenleving.

De piece is nooit teruggekeerd en dat is maar goed ook. Nu resteert de mythe en het verhaal. Toch heeft het verhaal nog een staartje. In opdracht van wethouder Lucas Bolsius, de dienst Stedenbouw & Volkshuisvesting (dS+V) en het openbaar vervoerbedrijf (RET), maakten de twee overgebleven leden van Bad Boyz Inc., Faisal Rajjab en Navin Thakoer, een muurschildering in de metrotunnel tussen Wilhelminaplein en Rijnhaven (2006). Ter versterking van hun team nodigden ze Lee Quinones uit, die niet naliet zijn verantwoordelijkheid te tonen aan de nazaten van de Lijnbaanjongeren. Een stadsverhaal werd kunstgeschiedenis - een subcultuur kreeg een monument.

Binnen en buiten de lijst (1992-2007)

In 1979, het jaar waarin *Couleur Locale* de Rotterdamse muurschilderkunst eerde, verscheen ook een ander boek: *C'est Klote. Kalken in Rotterdam* - een bizar, intrigerend en bijna antropologisch beeldverslag van het klieren en kalken op muren in de Maasstad. In het voorwoord schreven de samenstellers: “Een half jaar lang hebben wij alle straten doorlopen, op zoek naar gekalk en geviltstift. Met als resultaat 1600 foto’s van teksten en tekeningen. Een overzicht zonder de pretentie kalken als kunst te zien of hoogdravend sociologisch onderzoek te plegen. Kalken is een illegale uitingsvorm. Als je gesnapt wordt, krijg je straf. En toch wordt Rotterdam volgekalkt”.(72) Het kalken werd vervolgens onderverdeeld in categorieën als ironie, commercie, ergernis, liefde, namen, racisme, politiek, buurtacties, vrouwenstrijd en raadselachtige slogans. Vijf jaar later documenteerden de anonieme samenstellers van *Rood Rotterdam in de jaren '30* ook politieke witkalkacties, slogans en protestuitingen op muren in het interbellum.(73) Een nieuwe generatie had haar eigen kunstgeschiedenis ontdekt. Die episode werd onlangs afgesloten door Rens Muis en Wessel Wessels. Hun kloeke overzichtswerk, *Graffiti in Rotterdam* (2007), behandelt de opkomst en doorbraak van het illegale muurschrijven en muurtekenen in de Maasstad.

Drie jaar na het verschijnen van *Couleur Locale* en *C'est Klote* werd het programma *Townpainting* stopgezet. De gepubliceerde enquêtes in *Couleur Locale* bleken niet onverdeeld positief ten opzichte van de muurschilderkunst.

Natuurlijk, Rotterdammers hadden een aantal werken dierbaar in hun armen gesloten, waaronder het touwtje springende meisje van Co Westerik, maar vaak overheerste toch de onverschilligheid. Ook het debat over de vraag of muurschilderingen nu bijdroegen aan het opvrolijken van een buurt of juist aan het identificeren van een verwaarloosde buurt was vooralsnog onbeslist geëindigd. Tenslotte bestond er geen eenduidigheid over de vraag of een goede muurschildering nu autonoom diende te zijn of juist uitdrukking moest geven aan bewonersparticipatie. Het traditionele kunstdiscours had de sociale criteria van Van der Staay naar de achtergrond gedrongen en bracht het debat over het nut van de muurschildering in een impasse. Een andere factor speelde ook een rol. Tegen de achtergrond van deze discussies rukte de wilde straatgraffiti in een hoog tempo op. De muur was al lang niet meer het exclusieve domein van reclame en beeldende kunst: het waren nu kinderen, krakers, activisten, punks en vervolgens hiphoppers die de muur hadden ontdekt als massamedium.

In zo'n klimaat is het niet vreemd dat de beeldende kunst zich wilde bezinnen op de muurschilderkunst. En dat deed ze ook. Opnieuw speelde Hans Abelman een hoofdrol. Aan het einde van de jaren tachtig was deze criticus van het Rotterdamse kunstbeleid zelf beleidsmaker geworden. Als projectleider kunst in de openbare ruimte van het CBK maakte hij kunst in de wijken tot speerpunt van het gemeentelijk beleid. Ook de muurschilderkunst maakte deel uit van het repertoire. Zoals het project *Blinde Muren* dat het CBK in het Oude Noorden initieerde (1989) en een vervolg gaf in Crooswijk (1991).(74) Kale en verwaarloosde kopgevels werden van beeldende kunst voorzien. Opmerkelijk was een serie van elf abstracte muurschilderingen die Frans van Bommel in Oud-Crooswijk realiseerde. Van Bommel bewees dat ook niet-figuratieve werken draagvlak konden vinden. Bewoners werd inzicht in zijn werkwijze geboden, hielpen met het opbouwen van zijn steigers en mengden zelfs de verf op straat. De kunstenaar keek in 2005 terug op zijn project: "Crooswijk was een sloopbuurt - de ramen waren dichtgeplakt met plastic. En er liep een pittig ras mensen rond. Het eerste wat ik deed was met de mensen praten, gewoon op straat. Ik sprak niet over kunst, die taal verstaan ze niet. Wel over hun leefomgeving, hoe ze die ervoeren en hoe ze zich de buurt zouden wensen. Ik deed voorstellen aan de bewoners en eigenlijk zijn we er samen altijd uitgekomen. Toch stopte ik in 1995 met die kunst opdrachten. Ik had geen zin meer in al die vergaderingen. En bovendien werd het lichamelijk ook veel te zwaar".(75)

Blinde Muren kreeg geen vervolg. Het CBK verschoof de aandacht naar de lijst. In 1992 werd het project *100 Ornalementlijsten* gelanceerd, een programma dat tot de dag van vandaag in zwang is.(76) Het doel was in onbruik geraakte reclamelijsten toe te wijzen aan de kunst en ze van muurschilderingen te voorzien - een idee dat op bescheiden schaal reeds werd geëxploreerd door kunstenaars als Mathieu Ficheroux, Bob Kemper en Cor Kraat. De ornalementlijst was een karakteristieke verschijning in het straatbeeld sinds het begin van de vorige eeuw. Bouwbedrijven en huiseigenaren voorzagen een blinde muur of een deel van het pand van een gestuukt vlak, voorzien van een sobere of juist

barokke lijst. Die ruimte kon vervolgens worden verhuurd of verpacht aan ondernemers of reclamemakers die hier hun producten of diensten onder de aandacht van het publiek konden brengen. Zo'n ornamentlijst was niet alleen een kleurrijk sierraad voor de straat, ze maakte bovendien een einde aan de ongebreidelde wildgroei van chaotische reclame-uitingen op gevels. Deze vroege commercials waren uiterst succesvol en hielden stand tot in de jaren zestig en zeventig van de vorige eeuw. Daarna werden ze definitief overvleugeld door vormen van adverteren in kranten en tijdschriften, op radio en televisie, op billboards en megaprints. Een aantal van deze reclamelijsten is ook vandaag nog in gebruik, maar veelal vervullen ze een nostalgische functie.

Clusters van ornamentlijsten werden gerealiseerd in het Oude Noorden, op het Noordereiland en op Katendrecht. Deze wijken ontpopten zich aan het einde van de twintigste eeuw tot bolwerken van de nieuwe muurschilderkunst. Dankzij de aanwezigheid van de lijst kon de beeldende kunst een terugtrekkende beweging maken. Muurschilderingen werden niet langer op de bakstenen of gestuukte muur gerealiseerd, maar binnen de lijst getrokken - het domein van de beeldende kunst en de kunstgeschiedenis. Daarmee brak de kunst met de oude tradities van muralisme en *Townpainting*, maar nam ze ook afstand van de nieuwe graffiticultuur. Het was een slimme zet, waarmee handig werd geanticipeerd op recente ontwikkelingen in de openbare ruimte - ontwikkelingen die steeds vaker met vandalisme in verband werden gebracht. De schilderkunst veroverde opnieuw haar plek op straat en maakte van de stad een openluchtmuseum. Als zalen in een museum, toonden straten en pleinen nu het werk van Rotterdamse kunstenaars. De schilderkunst van Dolf Henkes, Daan van Golden, Co Westerik, Louis Looysehelder, Hans Wap en Woody van Amen, om slechts enkelen te noemen, werd voor het grote publiek zichtbaar gemaakt in de openbare ruimte. Restanten uit het tijdperk van de *townpainting*, waaronder *Multatuli* van Mathieu Ficheroux en *De Lijst* van Cor Kraat, werden aan de nieuwe collectie toegevoegd.

Nog steeds voerde Atelier Leo Mineur het grootste deel van de werken uit. Bovendien beschikte het bedrijf over goede relaties met verffabrikant Sikkens, waardoor enige garantie op de houdbaarheid van de kunstwerken kon worden geboden. Want ook al bevond de nieuwe muurschildering zich nu in een lijst, ze was nog altijd vogelvrij. Een eigenaar kon besluiten het pand te slopen, een ander werk in de lijst te plaatsen of de plek opnieuw te verpachten aan een adverteerder die brood zag in de nostalgie van het medium.

Ter gelegenheid van de oplevering van de vijftiende lijst schreef kunsthistoricus Cees de Boer in opdracht van het CBK het essay *De schilderijenoptocht te Rotterdam* (1995). Hoewel hij de inspanningen van Rotterdam prees en oog had voor de reeds opgebouwde traditie van muurschilderingen, vreesde hij dat de nieuwe schilderijen "ten onder [dreigden] te gaan aan hun eigen diversiteit en aan het visuele geweld van de stad". Zo meende hij dat het prachtige kunstwerk van de Chinese kunstenaar Li De Cai op

Katendrecht gegijzeld werd door de omringende architectuur. “De bordkartonnen stadsvernieuwing daar rondom is om te gruwen. Dit mag geen architectuur noch restauratie worden genoemd - het is een soort uitdragerij van aluminium gevelplaten en raamkozijnen die echt niet kan. Dan domineert de indruk van overbodigheid zo sterk, dat er [van het kunstwerk] niet veel meer dan een opgeprikte ansichtkaart overblijft”.(77) De auteur dichtte de stadsvernieuwing van Rotterdam een treurig niveau toe. In zo'n context kon beeldende kunst alleen maar worden gedegradeerd tot armzalige decoratie. Omdat slechts enkele werken het geweld van de stad bleken te trotseren (genoemd werden de schilderijen van Daan van Golden en Mathieu Ficheroux), maakte De Boer een opening naar een ander domein: de spontane kindertekeningen. Juist de kindertekeningen in het straatbeeld, op transformatorhuisjes en op schoolpleinen zouden de dynamiek van de stad met gemak weerstaan. Want avontuur won het hier van zuiver decoratieve uitingen. Die wending is opmerkelijk. Suggereerde de auteur dat beeldende kunst in eerste instantie aan het museum toebehoort en dat de straat andere uitingen verdient? Klonk hier een heimwee door naar de oude *townpainting*? Die directe, vaak laagdrempelige muurschildering, waarvoor vaak andere criteria golden dan louter die van de beeldende kunst?

De aanbevelingen van De Boer verdwenen in een diepe bureaulade op het CBK. Abelman was er niet gelukkig mee. En wellicht terecht. Want ondanks De Boers waarschuwingen groeide het aantal ornamentlijsten geleidelijk uit naar zo'n veertig werken en blijkt het programma nog altijd succesvol. Het draagvlak onder woningbedrijven en huiseigenaren is onverminderd groot. Zo financierde Ooms Makelaars BV in 1995 een kunstwerk van Anton Vrede op het Noordereiland, “als uiting van dank aan de stad die ons bedrijf groot gemaakt heeft”.(78) Maar draagvlak betekent nog geen garantie voor het behoud van de werken. Woody van Amen zag zijn beide schilderijen in luttele jaren verdwijnen: *Publieke Boeddha* met dubbelkruis in Kralingen (vanwege de sloop van opvangcentrum Havenzicht) en een ongetiteld werk in het Oude Noorden (omdat de eigenaar van het pand het welletjes vond). Dat het ook anders kan bewees het Noordereiland. Kunstenaar Joe Cillen restaureerde in 2005 op eigen initiatief een tiental schilderijen en lijsten, waaronder zijn eigen werk *Orgon, Orgon, Orgon* (1995) - een felgekleurde papegaai, “moe van zijn eigen imago, en zwijgend in alle toonaarden”.(79) Elders, op Katendrecht, werd het werk *Jinjielingyun* (1993) van Li De Cai volledig gerestaureerd. Deze eerste Chinese muurschildering in Europa veroverde een tweede leven in de context van Chinees-Nederlandse handelsbetrekkingen.(80)

Soms bood de lijst ruimte aan maatschappelijke ontwikkelingen en organisaties. In samenwerking met Amnesty International maakte Hans Wap een eerbetoon aan de organisatie op het Noordereiland: *Icarus* (1991). Op de hoek van de Gaffelstraat en de Nieuwe Binnenweg verscheen een bijzonder werk van de Zuid-Afrikaanse dichter Breyten Breytenbach. Zijn aangrijpende prent herdacht slachtoffers van het antiapartheidsregime in Zuid-Afrika. Het werk werd in 1992 gerealiseerd in het kader van *Poetry International*. Het schilderij bevat

een lijst namen van schrijvers die om hun literaire werk gevangen worden gehouden. Ieder jaar voegt *Poetry International* een nieuwe naam toe en haalt ze namen door van schrijvers die worden vrijgelaten. Literatuur kreeg trouwens veel aandacht op de muur.(81) Voorbeelden zijn Lucebert's *Het verhaal is zo goed* (1994), eveneens op de hoek van de Nieuwe Binnenweg en de Gaffelstraat, en *Pinokkio* (1989) van Arie van Geest aan de Zaagmolenstraat. Toni Burgering maakte *Het schoolrapport van Bob den Uyl* (1989) op de muur van het huidige onderwijsmuseum aan de Pannekoekstraat - maar hier ontbreekt een ornamentlijst.

De muurschilderingen in de reclamelijst werden echter zelden locatiespecifiek voor de openbare ruimte ontworpen. Een nieuwe generatie was zich veel bewuster van de straat. Omstreeks de laatste eeuwwende opende zich een nieuwe markt voor het schilderen in de openbare ruimte. Opgegroeid in het broeierige klimaat van de Lijnbaanjongeren en beïnvloed door de muurschilderkunst van Zuid-Amerika en de Cariben, anticipeerden kleine organisaties op de toenemende vraag naar participatiegerichte kunstwerken in buurten en wijken. Woningbedrijven, deelgemeenten, bewonersorganisaties, buurthuizen en scholen herontdekten de muurschildering. Want in demografisch opzicht was Rotterdam sterk veranderd en naarstig zochten maatschappelijke instellingen naar interculturele kunstuitingen die beter aansloten op culturele preferenties van kinderen en jongeren. In het kader van het Actieprogramma Cultuurbereik speelde het CBK een rol in het bemiddelen tussen kunstenaars en opdrachtgevers. In dat spanningsveld ontstonden bedrijfjes als Bad Boyz Inc. (afkomstig uit de Lijnbaanjongeren en de Rotterdamse hiphopcultuur), Urban Arts (voortgekomen uit de graffiti-cultuur) en Cariffiti (geïnspireerd door de Surinaamse en Antilliaanse schilderkunst). Maar ook oudgedienden als Jorge Kata Nuñez en Juan Heinsohn Huala, voormalige Chileense vluchtelingen, vonden nieuw empooi op deze markt. Deze clubjes en individuen zijn verantwoordelijk voor een groot aantal recente muurschilderingen in Rotterdam, waaronder de draak op de Kruiskade (Urban Arts), de iconen en idolen in Jaffa (Cariffiti), de muurschildering op het gebouw van de Turkse vereniging Tema in de Boomgaardstraat (Navin Thakoer van Bad Boyz Inc.) en een kleurrijk, geëngageerd werk in de Zwarte Paardenstraat: *La Trotamundos* (Kata Nuñez).

Ook de kindertekening - eerder geroemd door Cees de Boer - trok een spoor van sprookjesachtige, avontuurlijke en speelse beeldverhalen door de gehele stad. Vooral kunstenaar Vera Harmsen bekwaamde zich in dit domein. In tal van participatieve projecten wist ze honderden kinderen te betrekken in het kleuren van straten, schoolpleinen, elektriciteitshuisjes en speeltuintjes. Chris Ripken beschilderde de spijlen van het hek van de Johan de Graaffschool in de Agnieszebuurt en transformeerde een in essentie repressief medium in een bijzonder en kleurrijk staaltje van urban design. Beeldend kunstenaar en ex-graffitischrijver Onno Poiesz maakte een reusachtige muurschildering op het schoolplein van VMBO-school Nieuw Rotterdam aan de Beukelsdijk, getiteld *Bling Bling* - gebaseerd op de leef- en denkwereld van de scholieren.

In een tijdsbestek van vijf jaar werden meer schilderijen gerealiseerd dan *Townpainting* en *100 Ornamentlijsten* samen hadden voortgebracht. Ook voegde de nieuwe muurschildering een actuele beeldcultuur toe: zwarte jongeren, Chinese kinderen, Zuid-Amerikaanse indianen, gesluierde vrouwen en globale inspiratoren als Prins Claus, Gandhi en Tupac Shakur doken plotseling op in het Rotterdamse straatbeeld. Niet de beeldende kunst, maar populaire cultuur bleek de springveer: strips, graffiti, vormgeving, mode en muziek leverden zowel het vocabulaire als de artistieke expressievormen. De oude muurschilderkunst kende nog nauwelijks een multiculturele dimensie (indien we de werken van de Chileense brigades niet meerekenen). Alleen kunstenaar Ronald Heilbron maakte in het kader van *Townpainting* enkele geëngageerde werken, waaronder de *Surinaamse Hut* (1980) en *Allochtone Vrouwen* (1980), beide gerealiseerd op de boogjes onder de Hofpleinlijn. Ook uit zijn werk *Geef Racisme Geen Kans* (1988) op de hoek van de Jachthuisstraat en de Gerrit Jan Mulderstraat, sprak een optimistisch en strijdbaar verlangen naar een multiculturele samenleving. De muurschildering werd gefinancierd door het Antifascisme Comité.

Ondertussen pleitte de Rotterdamse Jongerenraad, een politieke lobbygroep van jongeren, voor een serie vrijplaatsen waar jonge graffitikunstenaars zich legaal zouden kunnen bekwamen. Een gedurfd voorstel van Phyllis Ebecilio, de toenmalige voorzitter, kwam in 2005 één stem tekort in de gemeenteraad. Ze had haar plannen gebaseerd op het openbare graffitimuseum Five Pointz in Queens, New York. Deze verlaten postindustriële zone werd vrijgegeven voor graffitikunstenaars, waardoor er een sur-reële architectuur van beeldverhalen was ontstaan. Ebecilio haalde wethouder Lucas Bolsius over Five Pointz te bezoeken. Maar hij gruwde van het experiment toen hij zag dat de jonge straatkunstenaars hun talenten ook verplaatsten naar de buurten buiten de poorten van de zone.

Terug in Rotterdam startte hij een alternatief: het project *Graffitibriljanten*. Met deelgemeenten en de dienst Stedenbouw & Volkshuisvesting selecteerde hij een aantal stedelijke zones, waar graffitikunstwerken een plek konden krijgen. De wethouder voelde niets voor vrijplaatsen, maar vond dat de beeldcultuur van de graffiti wel als duurzame muurkunst serieus kon worden genomen. Ondertussen voerde hij zijn acties tegen de wilde straatgraffiti onverminderd op. Tussen 2005 en 2007 werden vanuit deze aanpak grote muurschilderingen gerealiseerd in een metrotunnel (Wilhelminapier), in Jaffa (Berkelplein), in een fietstunnel (Lagelandsepad) en zijn locaties als de Oostzeedijk, het Kleinpolderplein en het Schieplein in afwachting van nieuwe muurkunstenaars. Grafisch ontwerper, illustrator en ex-graffitikunstenaar Lucky Trifonas alias Lucky Dubz was in het voorjaar van 2007 verantwoordelijk voor één van de grootste muurkunstwerken sinds *De Muur der Energie* van Karel Appel (1955) en *De Hoedendoos* van Kunst & Vaarwerk (1983). Twee keer zestig meter telt zijn werk in de tunnel van het Lagelandsepad. Maar vanwege het verlangen naar

duurzaamheid werd gekozen voor een vandalismebestendige print. Hoewel het werk bezwaarlijk als schilderkunst kan gelden, luidde zijn historiserende interpretatie van de wijk Het Lage Land wel een nieuwe ontwikkeling in: het gebruik van nieuwe media in de schilderkunst in de openbare ruimte. Ook het speciaal voor de openbare ruimte geschilderde *Schieland* (2004) van *outsider artist* Laan Irodjojo werd in de Witte de With-straat al getransformeerd naar een print.

Het is opvallend dat dit specifieke domein van muurkunst zich emancipeerde onder het regime van Leefbaar Rotterdam (2002-2006). Was dit een reactie van de stad op het relatief repressieve stadsbestuur? Volgens Ayatollah Musa, curator van de Bad Boyz Inc. overzichtsexpositie in het CBK (2002), was er eerder sprake van toeval: “De urban cultuur had zich zojuist geëmancipeerd en kende haar eigen route naar de 21ste eeuw. Denk aan Word Lounge, de Vrienden van Lee, aan Showroom Mama, aan de Bad Boyz expo en het Hiphophuis. Wel ontdekten kunstenaars als Faisel Rajjab, Navin Thakoer en Aniel Mohanlal dat er plots een markt was ontstaan: er was vraag vanuit de samenleving en vanuit de culturele sector. Je kon ineens geld verdienen met muurschilderingen. Aniel stichtte met Bas de Vries en Onno van Leeuwen Urban Arts en Navin koos een eigen weg. Het idee dat je met je kunstenaarschap een boterham kon verdienen gaf een geweldige impuls. Vooral jonge kunstenaars profiteerden zo van een inspirerend klimaat dat de ouderen nooit hadden gekend”.(82)

Phyllis Ebecilio was zo'n jongere. Ze verliet de Rotterdamse Jongerenraad en stichtte de organisaties UBehave en Cariffiti - beide collectieven maken onder meer muurschilderingen in opdracht van uiteenlopende organisaties, zoals de dienst Gemeentewerken. Ook schilderden zij in opdracht van het CBK het portret van de filosoof Pierre Bayle in de Aert van Nesstraat (2007). Het laatste werk werd gerealiseerd in het kader van *De Vreemdeling*, een kunstroute in de openbare ruimte, gewijd aan het leven en werk van “de filosoof van Rotterdam”, Pierre Bayle. De ironie wil dat de makers een ornamentlijst aan het werk toevoegden - plaatsen de nieuwe muurschilders zichzelf daarmee in de kunstgeschiedenis?

Ook Phyllis Ebecilio ontkent een expliciete relatie tussen de cultureel geëngageerde muurschilderkunst en het beleid van Leefbaar Rotterdam. “Maar onze inspanningen hebben er wel aan bijgedragen dat Leefbaar Rotterdam meer begrip kreeg voor het schilderen in de openbare ruimte. De delegatie die met wethouder Bolsius Five Pointz in New York bezocht, telde veel leden van Leefbaar Rotterdam. Ze zagen daar waanzinnige pieces en muurschilderingen - dat hadden ze nog nooit gezien. Ik herinner me dat de fractieleider van Leefbaar Rotterdam, Ronald Sörensen, samen met zijn collega's vele foto's stond te schieten voor een prachtig geschilderd portret van Karel Appel. Ik denk wel dat het bezoek hun de ogen heeft geopend voor deze kunstvorm”.(83)

De opleving van de muurschilderkunst wakkerde ook een nieuwe interesse aan in de wereld van de beeldende kunst. De *Kunstroute Bloemhof* (2001/2003) leverde de eerste serie muurschilderingen op, waarbij niet de ornamentlijst, maar opnieuw de muur een drager werd van autonome beeldende kunst. In opdracht van corporatie Vestia en het CBK beschilderden kunstenaars als Kata Nuñez, Moritz Ebinger, Tanneke Barendregt en Pauline Stoopman een aantal cruciale locaties in de buurt. Het werk van Stoopman, gesitueerd in een poortgebouw tussen het Oleanderplein en de Odastraat, bestaat uit een bijzonder en abstract kleurpatroon dat gebaseerd is op stoffen en dessins die ze in de buurt aantrof. Het werk poogt de huiskamer met de openbare ruimte te verbinden. Kunstenaar Erne Thuys realiseerde voor corporatie Woonbron een serie kunstwerken in het Nieuwe Westen (2004). De werken waren gebaseerd op poëzie: *Dichter bij de Buurt* heette het project veelzeggend.⁽⁸⁴⁾ Kunstenaars als Abdol Motavassel, Dragan Strivokic, René Duinkerken en Carlos Blaaker maakten muurschilderingen waarin globalisering en migratie nadrukkelijk aan de orde werden gesteld.

Florentijn Hofman schilderde met *Beukelsblauw* (2004) een groot blok slooppanden aan de Beukelsdijk geheel blauw. Dit vergeten en onooglijke blok transformeerde zich kort voor de sloop in één van de meest gefotografeerde woonblokken van Rotterdam. Kunstenaars Ivo van den Baar en Nicole Driessens startten in de Rosestraat op Feijenoord het project *A Sleeping Beauty* (2006). Hun organisatie Wandschappen vroeg een tiental kunstenaars een deel van een leegstaand woonblok voor hun rekening te nemen. Het Ontwikkelingsbedrijf Rotterdam (OBR), woningbouwvereniging De Nieuwe Unie en het CBK financierden de onderneming. Het werk resulteerde niet alleen in een bijzondere expositie van hedendaagse schilderkunst, maar maakte van de straat een bizarre jungle: bomen, planten, lianen en klimop omspannen het woonblok - alsof de stedelijke natuur bezit heeft genomen van de Rosestraat.

Een even opmerkelijke schildering, ditmaal op de vloer van de markt op de Binnenrotte, werd gerealiseerd door illustrator Luuk Bode. Zijn *Oorsprong van Rotterdam* (2007) was een stripachtige ode aan de dam in de Rotte en toonde een stad die zich uit veen, klei en water omhoog torst tot metropool. Het werk kon alleen worden bekeken vanuit een uitkijktoren en werd mogelijk gemaakt in het kader van het Rotterdam Architectuurjaar 2007. Zoals Martin Lodewijk de stripcultuur in de *townpainting* van de jaren zeventig bracht, zo smokkelde Bode de comic in het domein van kunst en architectuur.

Epiloog

“Rotterdam is uniek - Rotterdam is de enige stad met zo’n geweldige traditie van muurschilderkunst”, lachte Willem Kerssemeijer, toen hij gevraagd werd naar de aard en omvang van het muurschilderen in Nederland.⁽⁸⁵⁾ In zijn opmerking

klonk -weliswaar wat chauvinisme door, maar van Atelier Leo Mineur mag toch enig gezag in deze kwestie worden verwacht. Muurschilderingen werden en worden overal uitgevoerd, maar juist in Rotterdam groeide het fenomeen uit tot één van de meest gebruikelijke kunstuitingen in de openbare ruimte. Toch is het niet eenvoudig een balans van het genre op te maken. We kunnen uiteraard een inschatting maken van het aantal in opdracht gerealiseerde werken (enkele honderden sinds 1970) en een nog grovere telling loslaten op jonge en oudere Rotterdammers die betrokken zijn geweest bij de realisering van die werken (enkele duizenden). Maar de muurschilderingen die in opdracht werden vervaardigd en ons via archieven en overlevering hebben bereikt, maken slechts een deel uit van de werkelijke omvang van de muurschilderkunst in Rotterdam.

Veel muurschilders die buurthuizen, scholen, vuilnisbakken, meterkastjes, transformatorhuisjes en slooplocaties met hun tekenkunst versierden, zijn in de anonimiteit verdwenen of zijn er niet in geslaagd de archieven van kranten of culturele instellingen te bereiken. Groepen als Lastplak en Antistrot bijvoorbeeld, waarvan het werk toch sterk doet vermoeden dat er beeldend kunstenaars achter de collectieve identiteiten schuil gaan, duiken steeds weer onverwachts op in Rotterdam. Zo beschilderde Lastplak recentelijk de slooplocatie van de Pauluskerk aan de Mauritsweg. Ook dit boek heeft - net als dat andere overzichtswerk *Graffiti in Rotterdam* - slechts een deel van de muurschilderkunst in beeld gebracht, en juist dat deel dat het dichtst tegen het domein van kunst opdrachten in de openbare ruimte schurkte.

Hoe dicht deze verkenning ook bij de beeldende kunst is gebleven, het vellen van een oordeel over de muurschilderkunst sinds 1970 is een heikele onderneming. Voortdurend doemt de complexiteit van community art op, waarbij ieder individueel kunstwerk eigen (sociale) criteria onderkent en eigen prestatie-indicatoren vaststelt, afhankelijk van de doelgroepen en de beoogde resultaten.

Natuurlijk, een aantal werken kan moeiteloos in de traditie van de autonome kunst worden geplaatst. *As Long As It Lasts* van Lawrence Weiner of *De Muur der Energie* van Karel Appel verdienen een plek in de documentatie van de Internationale Beelden Collectie van Rotterdam - ook al zijn ze prijs gegeven aan de vergetelheid. Ook een serie muurschilderingen in ornamentlijsten nam geen afstand van het courante kunstdiscours. De overigens fraaie werken van Dolf Henkes, Daan van Golden, Co Westerik en Woody van Amen pasten vooral zo keurig in de lijst, omdat hun voorstellingen ontworpen leken voor de catalogus, de galerie en het museum. Maar mogen deze uitzonderingen als exemplarische voorbeelden of zelfs hoogtepunten van de muurschilderkunst in Rotterdam worden opgevoerd?

De muur kent zo zijn eigen regels en gebruiken. De muur beschikt over sociale functies die het papier nu eenmaal niet heeft, schreef Lene ter Haar in een essay over Hadassah Emmerich, die in 2006 een muurschildering realiseerde in de Nederlandse ambassade in Jakarta.(86) “De gelaagdheden van

stad en bevolking manifesteren zich op muren” en het is de taak van de kunstenaar “beslag te leggen op de maatschappelijke strekking van de muur [en deze] te becommentariëren”. Het is vanuit deze optiek verleidelijk, zoals Ter Haar dan ook betoogde, het Muralismo als uitgangspunt en ijkpunt te nemen in een beoordeling van de muurschilderkunst en niet de formele beeldende kunst. Maar ook die traditie biedt onvoldoende houvast in het doorgronden van de muurschilderingen in Rotterdam. Aan het werk van de Rotterdamse muralisten wordt vandaag nog zelden gerefereerd (de “Chileense Zuil” uitgezonderd). In het beste geval illustreerden hun muurschilderingen ontwikkelingen in het buitenland of werden ze verwelkomd als een visuele uitdrukking van het streven naar solidariteit dat links Nederland ooit hoog in het vaandel droeg. Anders dan in de Latijnse cultuur ontbrak hier toch het mentaal-culturele weefsel waarin deze vorm van politieke propaganda zich kon voegen. Nadat Kata Nuñez zich losmaakte van de brigades groeide niet alleen de kwaliteit van zijn werk, maar kon ook zijn bekommernis met de wereld zich vrijer en meer veelvormig ontplooien. Ook in het werk van Cariffiti en Urban Arts komen meer persoonlijke visies op globalisering, multiculturalisme en ecologie tot uiting. De erfenissen van de muralisten hebben vooral gekozen voor vriendelijke, versluierde en meer ironische vormen van sociale kritiek. De toevoeging “Sterker door strijd” in de ongetitelde muurschildering van Navin Thakoer in de Boomgaardstraat (2007) lijkt ontleend aan het stadswapen van Rotterdam. Slechts twee figuren worden in de vrij abstracte schildering afgebeeld: een gesluierde vrouw en de beroemde gorilla Bokito. De door koningin Wilhelmina in 1948 aan Rotterdam geschonken leus “Sterker door strijd” heeft hier een ironische lading gekregen.

Naast de argumenten van beeldende kunst en Muralismo werd ook het motief van stadsverfraaiing veelvuldig aangeropen. Muurschilderingen zouden de stad verfraaien en kleur toevoegen aan de saaie eenvormigheid van architectuur en openbare ruimte. Sinds Lien Heyting in 1976 vraagtekens plaatste bij deze mythe, werd het argument van stadsverfraaiing zelden nog gehoord. Muurschilderingen verschijnen en verschijnen vanuit hun aard meestal in wijken en buurten waar het achterstallig onderhoud hoog is, waar het aantal huurhuizen significant is (pandeigenaren en verenigingen van eigenaren behoren doorgaans niet tot opdrachtgevers), de culturele verscheidenheid groot blijkt en welzijnsorganisaties meer initiatieven ontplooien dan burgers. Net als graffiti huist de muurschildering vaak in oude stadswijken die zich op de drempel van stadsvernieuwing bevinden. Misschien kondigen muurschilderingen die stadsvernieuwing zelfs aan. De muurschildering in de ornamentlijst is daarop een uitzondering. Corporaties, huiseigenaren en projectontwikkelaars begrijpen de toegevoegde waarde van een kunstwerk aan hun particuliere bezit. Zoals City Walls in New York met haar muurkunst een bijdrage leverde aan de opwaardering van een buurt, zo droeg ook de ornamentlijst bij aan economisch gemotiveerde stadsverfraaiing.

Een laatste motief was participatie: het vermogen van de muurschildering belangstelling voor beeldende kunst te wekken bij Rotterdamers. Vooral de

townpainting en de urban muurschilderingen van de 21ste eeuw hebben aan participatie grote waarde gehecht. Hoewel de processen van participatie sterk van elkaar verschilden en ook de mate waarin participatie mogelijk werd gemaakt afhankelijk bleek van de wensen en capaciteiten van de individuele kunstenaar, hebben slechts weinig jammerklachten kranten en archieven gehaald. Over de hele genomen hebben kunstenaars, mits ze uit vrije wil voor participatie kozen, én bewoners - kinderen en volwassenen - veel plezier beleefd aan de muurschilderingen. Dat plezier garandeerde ook draagvlak. Buurtonderzoek van *Couleur Locale* in 1979 wees uit dat “het grootste deel van de mensen de stadsschilderingen positief [waardeerde]”.(87) Even positief waardeerde men de “emotionele betrokkenheid” van een kunstenaar bij een buurt en de wijze waarop hij vervolgens een muurschildering realiseerde. Maar de inbreng van de bewoners bij het schetsontwerp viel volgens veel kunstenaars bar tegen - men had gewoon te weinig goede ideeën. Alleen een langdurig en intensief samenwerkingsverband tussen een kunstenaar en bewoners zou op termijn vruchten afwerpen en mensen gevoeliger maken voor beeldende kunst. In de slotconclusies vroeg de redactie zich af of de RKS wel de juiste organisatie was voor dit type educatieve trajecten. Misschien moest de organisatie zich gewoon beperken tot “visuele opkickers” - “het publiek zal er niet tegen protesteren en voor de kunstenaars is het mooi meegenomen”.

Anno 2007 klinkt de roep om meer intensieve participatietrajecten luider dan ooit - de burger moet dichterbij de kunst worden gebracht. Kunsteducatie is een gevleugeld begrip geworden en het ligt in de lijn der verwachting dat ook de muurschildering als een dankbaar element in dat repertoire zal worden opgenomen.(88) Zo maakte de muurschildering *Iconen & Idolen* van Cariffiti (2006) al deel uit van een intensief jeugdproject ten behoeve van de jongeren van het Berkelplein in Jaffa.

Het is te vroeg om een definitief oordeel te vellen over de aard en de kwaliteit van de muurschildering in Rotterdam. Wel maakt de verkenning van dit gebied duidelijk dat *La América Tropical* geen ijkpunt vormt voor de Rotterdamse praktijk. Een ander project in Los Angeles, *The Great Wall* (1974-1979), levert misschien een betere metafoer. De beroemde *Grote Muur*, bijna een kilometer lang, beschrijft in honderden beeldverhalen de geschiedenis en fascinaties van jongeren, subculturen en etnische groepen in een grootstedelijke cultuur.(89) De muur biedt een geweldige staalkaart van ontwikkelingen in de muurschilderkunst en graffiti. Ook de talloze muurschilderingen in Rotterdam - gerealiseerd vanuit evenveel motieven en geschraagd door evenveel vooronderstellingen, dromen en wensen - vormen samen een “Grote Muur”. Grootstedelijke gelaagdheden, thema’s en opinies werden in de openbare ruimte steeds opnieuw in beeld gebracht. Soms bleken die voorstellingen tijdgebonden en daardoor snel gedateerd, maar soms ook verduiveld actueel en opiniërend. Hoe beter een muurschildering er in slaagde stadsverhalen te verzamelen of betekenis te geven aan maatschappelijke groepen, hoe groter het draagvlak van het kunstwerk bleek. Dat effect werd nog eens versterkt indien de kunstenaar over meer dan

gemiddeld talent beschikte. Zoals Lydia Schouten. Ze maakte een werk voor de hoertjes van de tippelzone aan de Keileweg (2001). Een mooie, verleidelijke vrouw - de borsten ontbloot en de lippen gestift - kijkt zowel meewarig als trots van grote hoogte neer op de alledaagse arbeid van de afwerkplek. Het werk ademt compassie en empathie en fungeerde vier jaar lang als een icoon voor deze bijzondere gemeenschap van vrouwen. Zelfs de sluiting van de tippelzone in 2006 wist het werk niet vermurwen. De bewonersorganisatie Cool redde het werk van de sloop en gaf het een nieuwe locatie aan de Witte de Withstraat. Ook die reddingsactie getuigde overigens van community art.

NOTEN

- 1 Malcolm Miles, *Art, Space and the City. Public Art and Urban Futures* (London-New York 1997) 8-12.
- 2 Suzanne Lacy (red.), *Mapping The Terrain. New Genre Public Art* (Seattle 1995). Zie ook Tom Finkelpearl over "community oriented public art", *Dialogues in Public Art* (Cambridge-London 2000) x-xi.
- 3 Zie bijvoorbeeld *Participatie en cultuur*, Nota van de Rotterdamse Raad voor Kunst en Cultuur (Rotterdam 2007) en *Culturele Staalkaart Rotterdam 2007*, Sectoranalyse Rotterdamse Raad voor Kunst en Cultuur (Rotterdam 2007).
- 4 Rens Muis & Wessel Wessels, *Graffiti in Rotterdam* (Rotterdam 2007).
- 5 Citaten over Leo Mineur zijn afkomstig uit de *Memoires van Albertus Jordanus Wayers* (2003), Archief Atelier Leo Mineur. Gezien de gespannen verhouding tussen Wayers en Mineur, moeten de memoires - en daarmee de opmerkingen over Mineur - met enige voorzichtigheid worden geïnterpreteerd, aldus Ton de Vos. Gesprek met Ton de Vos, september 2007.
- 6 Hans Soeters, 'Engelman van de bioscoopreclames', *Rotterdams Dagblad* (17 maart 1990).
- 7 Ibidem.
- 8 Herman Romer, *Fantasie, illusie en betovering. Herinneringen aan Rotterdamse bioscopen 1896-2004* (Zaltbommel 2004) 122.
- 9 Eppo König, 'Het vergeten kunstwerk van de Rotterdamse bioscoopschilder', *Rotterdams Dagblad* (22 november 2002).
- 10 Kees Sparreboom, *Reclame Atelier Leo Mineur. Rotterdamse bioscoopschilders in de jaren '50* (Vlaardingen 2004) 3-4.
- 11 Idem, 23.
- 12 Bas Roodnat, 'Schilders zonder hoogtevrees', *NRC Handelsblad* (8 september 2000).
- 13 König, *Het vergeten kunstwerk* (2002).
- 14 Gesprek met Willem Kerssemeijer, juli 2007.
- 15 König, *Het vergeten kunstwerk* (2002).
- 16 Hans Soeters, 'Bioscoopschilder: een uitstervend vak', *Rotterdams Nieuwsblad* (20 maart 1984).

- 17 Gesprek met Michelle Geurts, augustus 2007.
- 18 Gepke Bouma, *Van Amen tot Zekveld. Reportage over de beeldende kunst in Rotterdam in de jaren zestig* (Rotterdam 1994) 15-18.
- 19 Knipsels graffitiarchief Rens Muis.
- 20 Anne-Marie Plasschaert, *Venceremos! Van massamedium tot geschilderd protest: Chileense schilderbrigades* (Rotterdam 1999) 29.
- 21 Zie voor de historische relaties tussen 'muralisme' en graffiti in Los Angeles, Steve Grody, *Graffiti L.A. Street Styles and Art* (New York 2007).
- 22 Ivor L. Miller, *Aerosol Kingdom. Subway Painters of New York City* (Jackson 2002) 5.
- 23 Ibidem.
- 24 Florence Arquin, *Diego Rivera: The Shaping of an Artist 1889-1921* (Oklahoma University 1971) 14.
- 25 Zie *Tierra Y Libertad. Photographs of Mexico 1900-1935* (Oxford-Mexico City 1985), een overzicht van het werk van fotograaf Augustin Victor Casasola.
- 26 Zie het fotoalbum in de dubbelsingle van The Ex, *1936: The Spanish Revolution* (Amsterdam 1986).
- 27 Plasschaert, *Venceremos!*, 20.
- 28 Gesprekken met Jan Donia, Gosse Oosterhof (december 2006), Kata Nuñez en Juan Heinsohn Huala (mei 2007).
- 29 Plasschaert, *Venceremos!*, 27.
- 30 Maarten Regouin & Marcoen Roelofs (red.), *Couleur Locale. Stadsschilderingen in Rotterdam* (Rotterdam 1979)47.
- 31 Plasschaert, *Venceremos!*, 34.
- 32 Gesprek met Kata Nuñez (mei 2007).
- 33 Ibidem.
- 34 Ibidem.
- 35 Juan Heinsohn Huala, *Hijos de la Tierra* (ongepubliceerd, Rotterdam 2003) 2.
- 36 Zie ook Jella Pichotte, 'Het romantische beeld van Chili raak ik niet kwijt. Kunstenaar Kata Nuñez vertelt over de Chilenen in symbolen', *Rotterdams Dagblad* (19 januari 1999).
- 37 'Wijk weet geen raad met muurschildering', *Rotterdams Dagblad* (4 september 1991).
- 38 Gepke Bouma, 'Een eigenzinnig kunstenaar van Rotterdam', Gepke Bouma, Paul van de Laar en Rien Vroegindeweij, *Eigenzinnig en ongrijpbaar. Dolf Henkes 1903-1989* (Schiedam 2004) 76-78.
- 39 Jac van der Ster, 'De E55 en de kunst. Te weinig van het goede', *De Groene Amsterdammer* (11 juni 1955) 9.
- 40 Anna Bosselaar, Bea van Golen en Siebe Thissen, *Drie nijverheidsten toonstellingen in Rotterdam: Nenijto 1928, E55 en C70. Een analyse van opvattingen over technologie* (ongepubliceerd onderzoek EUR, Rotterdam 1987) 28.
- 41 Bouma, *Van Amen tot Zekveld*, 136-137.

- 42 Regouin & Roelofs, *Couleur Locale*, 11.
- 43 Jan van Adrichem, *Beeldende kunst en kunstbeleid in Rotterdam 1945-1985* (Rotterdam 1987), 113-114.
- 44 Gesprek met Jan Donia en Gosse Oosterhof (december 2006).
- 45 Lien Heyting, 'Een teken aan de wand', *NRC Handelsblad* (16 juli 1976).
- 46 Regouin & Roelofs, *Couleur Locale*, 22.
- 47 'Muurschilderingen kunnen leefbaarheid in stad bevorderen. Cor Kraat maakte studiereis naar Amerika', *De Havenloods* (18 maart 1975).
- 48 Gesprek met Cor Kraat (april 2005).
- 49 Rob van Olm, 'Cor Kraat wil grauwe stad met verf te lijf', *De Havenloods* (24 augustus 1972) en Rom Boonstra, 'Muralist Cor Kraat brengt kleur in grauwe steden', *Elseviers Magazine* (25 januari 1975) 76-78.
- 50 'Beschilder de stad! Maar hoe?', *Het Vrije Volk* (10 juli 1976).
- 51 'Wordt het Ericaplein opgeknapt?', *Informatiebulletin Wijkorgaan Bloemhof* (december 1975), Archief Cor Kraat.
- 52 *Stadsschilderingen in Rotterdam* (RKS prospectus en plattegrond, Rotterdam z.j.).
- 53 Lien Heyting, *Een teken aan de wand* (1976).
- 54 Gesprek met Co Westerik (juni 2007).
- 55 Regouin & Roelofs, *Couleur Locale*, 39.
- 56 Idem, 12.
- 57 Idem, 33-70.
- 58 Idem, 84.
- 59 Volker Barthelmeh, *Street Murals. The Most Exciting Art of the Cities of America, Britain and Western Europe* (New York 1982). Eerder verschenen als *Wandbilder* (Köln 1982).
- 60 Louis-Anne Looijsschelder was een samenwerkingsverband tussen Louis Looijsschelder en Anne Boer in de periode 1970-1978.
- 61 Gesprek met Gosse Oosterhof (december 2006).
- 62 Gesprek met Bob Kemper (april 2005).
- 63 Navin Thakoer, *Manifest: De Vrienden van Lee* (ongepubliceerd, Rotterdam 1997).
- 64 Wim Beeren & Frans Haks, 'Inleiding', Wim Beeren & Talitha Schoon (red.), *Graffiti* (Catalogus Museum Boijmans Van Beuningen, Rotterdam 1983) 4.
- 65 Anna Tilroe, 'De graffitici getemd', *Haagse Post* (12 november 1983) 80-81.
- 66 'Spuitsbusactie tegen graffiti-expositie', *De Waarheid* (10 november 1983).
- 67 Jan van Adrichem & Martijn Nieuwenhuyzen, 'Een spuitbus vol ondermaans sentiment', Beeren & Schoon, *Graffiti*, 49.
- 68 'Spuitende kunstenaars op het Noordereiland', *Het Zuiden. Centrum Zuid* (18 december 1986).
- 69 Alan Moore, *Play Power*, www.streetartmuseum.com
- 70 Nelson George, 'Tags', *Hip Hop America* (New York 1988) 12.

- 71 Thakoer, *Vrienden van Lee* (1997).
- 72 Niko Vermeulen [et al], *C'est Klote. Kalken in Rotterdam* (Rotterdam 1979) 5.
- 73 Raket, *Rood Rotterdam in de jaren '30* (Rotterdam 1984).
- 74 Hans Abelman (red.), *Kunst in het Oude Noorden II* (Rotterdam 1990) 44-45.
- 75 Corien van Eyck van Heslinga, *Frans van Bommel* (2005), www.sbk.nl/
- 76 Hans Abelman, *Honderd Ornamentlijsten* (Archief CBK Rotterdam 1992). Het idee kreeg voor het eerst gestalte in *Kunst in het Oude Noorden II* (CBK Rotterdam 1990).
- 77 Cees de Boer, *De schilderijenoptocht te Rotterdam* (ongepubliceerd, Archief CBK Rotterdam 1995).
- 78 'Gezamenlijk streven de stad een stukje mooier te maken', *Rotterdams Dagblad* (24 oktober 1995).
- 79 Joe Cillen, *Orgon, Orgon, Orgon* (Archief CBK Rotterdam 1995).
- 80 Gu Deqing, 'A Chinese Mural in Rotterdam', *China Pictorial* (# 654, December 2002) 38-39.
- 81 Zie Toni Burgering, Christian van 't Hof en Rien Vroegindewei, *De letteren verbeeld. Een literaire beeldenroute door Rotterdam* (Rotterdam 1999).
- 82 Gesprek met Ayatollah Musa (augustus 2007).
- 83 Gesprek met Phyllis Ebecilio (augustus 2007).
- 84 Erne Thuys (red.), *Dichter bij de buurt* (Wijkkrant Woonbron/Dichter bij de buurt, oktober/november 2005).
- 85 Gesprek met Willem Kerssemeijer (juni 2007).
- 86 Lene ter Haar, 'Genoeg papier en toch de muur bekladden', Lene ter Haar (red.), *Mixed Blood Banana: Hadassah Emmerich* (Sittard 2006), geen paginering.
- 87 Regouin & Roelofs, *Couleur Locale*, 104-105.
- 88 Zie bijvoorbeeld Els Alberts & Ton de Vos, *Ruimte voor verwondering en verbeelding. Algemene grondslagen voor kunsteducatie* (Schuddebeurs 2005).
- 89 Judith F. Baca, 'Whose Monument Where? Public Art in a Many-Cultured Society', Suzanne Lacy, *Mapping The Terrain* (1995) 133.