

Het stedelijke en culturele klimaat van Rotterdam is tussen 1970 en 2000 ingrijpend veranderd. Over de vraag wat de belangrijkste veranderingen zijn geweest, en wanneer die hebben plaatsgevonden, lopen de meningen uiteen. *Dromen van een metropool* laat zien dat het op de eerste plaats een nieuwe visie op Rotterdam is geweest, die de ontwikkeling van de stad in deze periode heeft gestimuleerd. Was Rotterdam in 1970 nog een stad met een identiteitscrisis, die niet groot maar klein wilde zijn, en gezellig in plaats van zakelijk, rond 2000 presenteerde de stad zich als de meest grootstedelijke van alle Nederlandse steden. Kunstenaars en andere culturele experts – een groep die tegenwoordig wordt aangeduid als de creatieve klasse – waren de eersten die deze grootstedelijke visie ontwikkelden, en zo het voorwerk verrichtten voor het Nieuwe Rotterdam dat vanaf het einde van de jaren tachtig concreet vorm kreeg. *Dromen van een metropool* laat bovendien zien dat dit Nieuwe Rotterdam zijn identiteit ontleent aan het Rotterdam van de negentiende eeuw, het interbellum en de wederopbouwperiode.

Voor Nina en Maria

**DROMEN
VAN EEN
METROPOOL
DE CREATIEVE KLASSE
VAN ROTTERDAM 1970-2000**

**IMAGINE A
METROPOLIS
ROTTERDAM'S
CREATIVE CLASS, 1970-2000**

Proefschrift

ter verkrijging van de graad van doctor aan de
Erasmus Universiteit Rotterdam
op gezag van de rector magnificus

Prof.dr. S.W.J. Lamberts
en volgens besluit van het College voor Promoties.

De openbare verdediging zal plaatsvinden op
vrijdag 2 februari 2007 om 11.00 uur

door

Patricia Catharina van Ulzen
geboren te Enschede

Promotiecommissie

Promotor:

Prof.dr. M.E. Halbertsma

Overige leden:

Prof.dr. J.P.L. Burgers

Prof.dr. S. Janssen

Prof.dr. P.T. van de Laar

**DROMEN
VAN EEN
METROPOOL
DE CREATIEVE KLASSE
VAN ROTTERDAM 1970-2000**

PATRICIA
VAN ULZEN

Uitgeverij 010, Rotterdam 2007

Deze publicatie is tot stand gekomen in samenwerking met de Stichting Kunstpublicaties Rotterdam en op 2 februari 2007 verdedigd als proefschrift aan de Erasmus Universiteit Rotterdam. Als promotor trad op prof.dr. Marlite Halbertsma.

Het onderzoek en dit boek zijn mogelijk gemaakt door financiële bijdragen van de Faculteit der Historische en Kunstwetenschappen van de Erasmus Universiteit Rotterdam, de G.Ph. Verhagen-Stichting, de Stichting Kunstpublicaties Rotterdam, de J.E. Jurriaanse Stichting, het Prins Bernhard Cultuurfonds Zuid-Holland en het Stimuleringsfonds voor Architectuur.

Onderzoek en tekst Patricia van Ulzen

Tekstredactie en correctie Els Brinkman

Vertaling samenvatting John Kirkpatrick

Vormgeving Via Vermeulen/ Rick Vermeulen

i.s.m. Natascha Frensch

Lithografie en druk Die Keure, Brugge

Illustratieverantwoording

Gemeentearchief Rotterdam p. 46, 52, 54, 65, 69, 74, 113, 132, 156, 176, 196-197; Hotel New York p. 206; Joris Ivens Archief, ESJ, Nijmegen/Estate Germaine Krull, Museum Folkwang, Essen p. 51; Ted Langenbach p. 141, 203; Viktor Mani p. 142, 145, 152; Paul Martens p. 12, 14, 15; Men At Work TV Produkties p. 26; Nederlands Fotomuseum p. 113; Neon Film-TV p. 80; Hans Oldewarris p. 108, 120, 127, 135, 136, 138-139, 141, 145, 146-147, 150, 152, 175; Hajo Piebenga p. 96-97, 190; Hal 4 p. 102, 123, 124, 125, 141; Bas van der Ree p. 21; Chiel van der Stelt p. 150; Patricia van Ulzen p. 6, 9, 10, 24, 26, 65, 68, 120, 176, 180, 192; Rick Vermeulen p. 32, 61, 62-63, 86, 87, 89, 90-91, 92, 118, 152, 162; Louis Verschoor p. 115, 118, 119, 127; Hans Werlemann p. 145; Hans Wilschut p. 214

© 2007 Patricia van Ulzen en Uitgeverij 010, Rotterdam

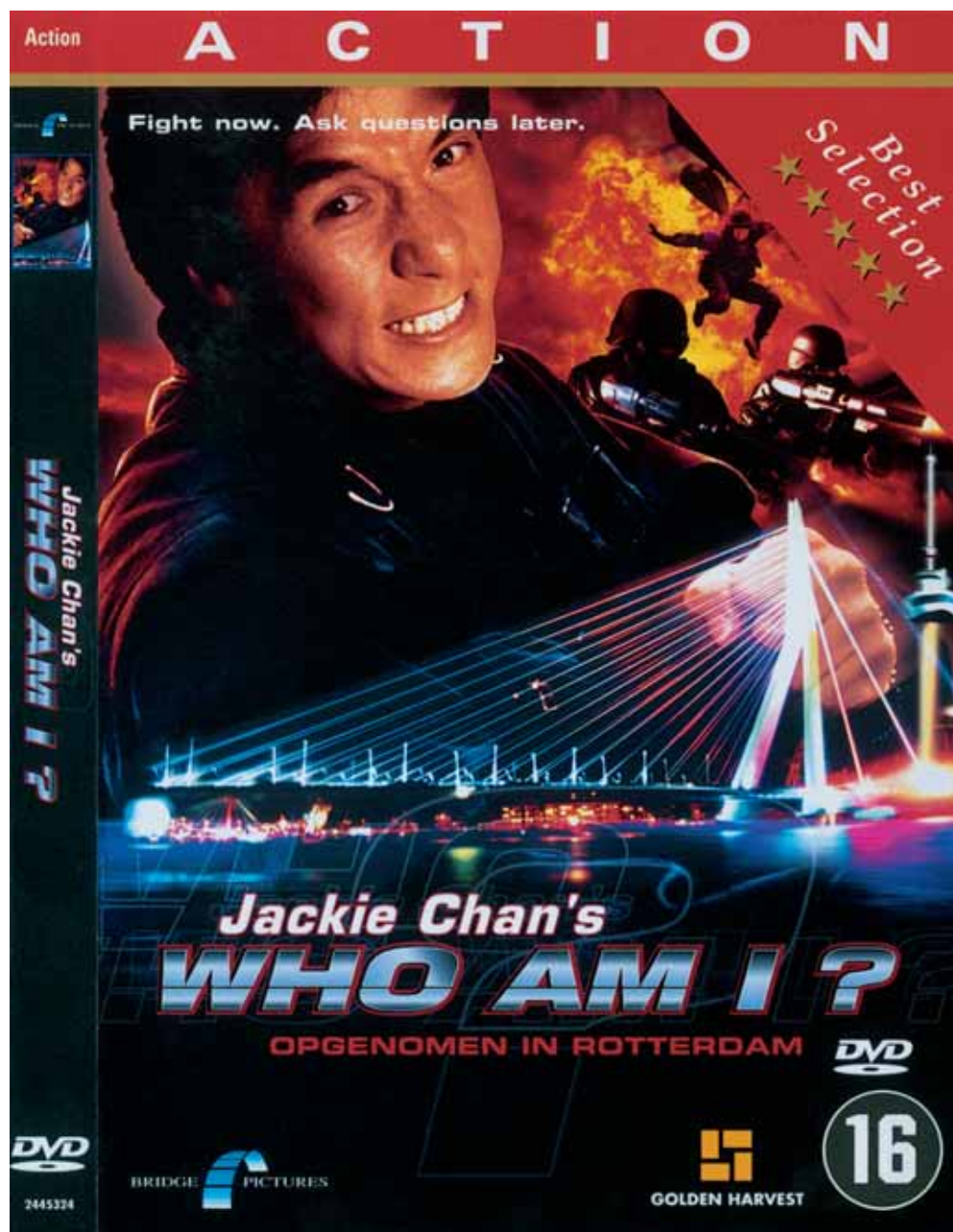
www.010publishers.nl

ISBN 978-90-6450-620-8

De Engelse editie verscheen onder de titel *Imagine a Metropolis. Rotterdam's Creative Class 1970-2000* (ISBN 978-90-6450-621-5)

Inhoud

INLEIDING	7
HOOFDSTUK 1 'The city is, rather, a state of mind'	33
HOOFDSTUK 2 Van grootstedelijke allures naar kleinsteedse ambities	47
HOOFDSTUK 3 'Moderne tijden herleven'. Een nieuwe visie op de stad	75
HOOFDSTUK 4 Magische jaren	103
HOOFDSTUK 5 Do It Yourself. Het ontstaan van een Rotterdams creatief netwerk	133
HOOFDSTUK 6 De woestijn versus de moederschoot. Waarom sommige kunstenaars en cultureel ondernemers Rotterdam verkiezen boven Amsterdam	163
HOOFDSTUK 7 Een droom wordt werkelijkheid: De Kop van Zuid	191
CONCLUSIE	213
NAWOORD	217
ENGLISH SUMMARY	219
BIBLIOGRAFIE	223
REGISTER	233



Cover DVD van speelfilm Jackie Chan, *Who Am I?*, première 1998.

‘Als alles een illusie blijkt blijft altijd de illusie’

(dichtregel Jan Koonings op Rotterdamse vuilniswagens)

Toen ik begon aan het onderzoek dat heeft geleid tot dit boek, was de werktitel ‘Cultuurstad Rotterdam, 1970-2001’. Mijn studie zou aansluiten op het recente standaardwerk van Paul van de Laar over de geschiedenis van Rotterdam in de negentiende en twintigste eeuw.¹ Ik zou doorgaan waar zijn boek *Stad van formaat* ophoudt, namelijk bij het jaar 1975, maar bovenal zou ik antwoord geven op de vragen waarmee hij zijn inleiding afsluit: ‘Heeft Rotterdam het beeld van de werkstad van zich afgeschud? Zijn de Rotterdammers van de eenentwintigste eeuw straks getuige van een verschuiving van het geschiedbeeld van werkstad naar cultuurstad?’² Globaal stond mij een studie voor ogen over de culturele ontwikkeling van Rotterdam sinds 1970, die zou eindigen met het voorlopige hoogtepunt: de benoeming van Rotterdam tot Culturele Hoofdstad van Europa in 2001. Al snel zag ik echter in dat zo’n aanpak zou leiden tot een opsommend, defensief en nietszeggend verhaal. Dat zal ik uitleggen.

Hoe zou ik mijn lezers ervan proberen te overtuigen dat Rotterdam in de betreffende periode een indrukwekkende groei heeft doorgemaakt op cultureel gebied? Door te laten zien hoeveel culturele activiteiten en instellingen er in die dertig jaar bij zijn gekomen, en te wijzen op de hoge kwaliteit van het culturele aanbod aan het einde van de periode in vergelijking met het begin. Met andere woorden, door op te sommen en te verdedigen. Dit was een onderneming waar ik me niet bijzonder op verheugde, en ik vermoedde dat ik mijn lezers er ook geen

plezier mee zou doen. Bovendien: het zou helemaal niets opleveren of bewijzen. Want Rotterdam zou nog steeds een culturele dwerg lijken in vergelijking met New York, Londen, Parijs of zelfs Amsterdam. Goedwillende lezers zouden misschien respect krijgen voor de prestaties van de Rotterdammers die de cultuur in de stad hebben gestimuleerd. Anderen zouden de opsomming niet alleen vervelend, maar ook pedant vinden. En ondertussen zou ik met een dergelijk boek de wetenschap hebben ingeruild voor een nieuwe carrière in de citymarketing. Al met al geen aanlokkelijk perspectief!

En toch. Vriend en vijand zijn het er over eens dat er in de periode 1970-2000 iets ingrijpend is veranderd aan Rotterdam. Maar over de vraag wat de belangrijkste veranderingen zijn geweest, en wanneer die hebben plaatsgevonden, lopen de meningen uiteen. Ik besloot een aspect te kiezen, dat de verandering duidelijker toont dan wat dan ook, namelijk de representatie van de stad rond 2000 in vergelijking met 1970. Is Rotterdam in 1970 nog een stad met een identiteitscrisis, die niet groot maar klein wil zijn, en gezellig in plaats van zakelijk, rond 2000 wordt de stad gerepresenteerd als de meest grootstedelijke van alle Nederlandse steden. Dit is een aspect van Rotterdam dat in bestaande publicaties alleen tussen de regels door aan de orde komt. Het is een fenomeen dat nog nooit serieus is onderzocht, terwijl iedereen het kent. Hoe nu wordt die grootstedelijke representatie van Rotterdam rond 2000 concreet verwoord en verbeeld?

Metropool Rotterdam

Rotterdam heeft de naam een metropool te zijn. Rond het jaar 2000 is dit imago sterker dan ooit tevoren. Als er over Rotterdam wordt geschreven in de massamedia, duikt de term wereldstad of metropool bijna altijd op, soms terloops, soms nadrukkelijk. Dit geldt zowel voor onafhankelijke media als voor stedelijk promotiemateriaal.³ Zelfs auteurs die van mening zijn dat Rotterdam géén wereldstad is, verwijzen naar het metropolitaine imago - om het vervolgens belachelijk te maken.⁴ De term wereldstad kleeft aan Rotterdam, net als de afgeleiden van die term: internationale stad, wereldhavenstad, moderne stad, echte stad, bruisende stad, kosmopolitische stad. Naast deze grootstedelijke woorden zijn er grootstedelijke beelden. Rotterdam lijkt een grote wereldstad wanneer de skyline aan de oevers van de rivier in beeld wordt gebracht, met hoge, moderne gebouwen die de woorden 'Manhattan aan de Maas' oproepen. Het fotograferen van de stad vanuit een vliegtuig of vanaf een hoog gebouw, liefst in een breed, panoramisch formaat, levert het beeld op van een zich eindeloos uitstreckende, moderne hoogbouwstad.

De *Rotterdam City Map* uit 2001 is een duidelijk voorbeeld van een geconstrueerd metropolitain beeld van de stad. Het is een toeristische plattegrond van Rotterdam die is uitgegeven en gratis wordt verspreid door Rotterdam Marketing & Promotie. Opvallend aan de editie 2001 van deze kaart is allereerst de nadruk op hoogbouw en op moderne architectuur. In dichtgevouwen toestand toont de kaart al drie hoge, kleurrijk verlichte gebouwen bij schemering en enkele uitsneden uit de plattegrond waar tekeningen van hoge gebouwen op staan. Eenmaal opgevouwen verschijnt een geïllustreerde plattegrond van het centrum van Rotterdam.



Boven stills uit promotievideo *Rotterdam Cultural Capital of Europe*, Neon Film/TV, 1997. Deze film werd door Bob Visser in opdracht van de gemeente gemaakt om de nominatie 'Culturele Hoofdstad van Europa 2001' in de wacht te slepen. Rotterdam wordt 'metropool' genoemd en groter voorgesteld dan het werkelijk is: ook de bewoners van de regio worden meegeteld als Rotterdammers. Om het metropolitaane beeld te versterken wordt in woord en beeld gewezen op de internationaliteit en de moderniteit van Rotterdam. Ook een ander stereotiep kenmerk van een metropool wordt getoond: de lichten van de stad bij avond.

Midden eerste pagina van special over Rotterdam in interieurtijdschrift *Eigen Huis & Interieur*, september 1999. Rotterdam wordt aangeprezen als 'wereldstad' en 'het New York van Nederland'.

Onder voorbeeld van een commerciële toepassing van de skyline van Rotterdam, gepubliceerd in *M Magazine*, mei 2006.



Rotterdam City Map 2001. Deze kaart is een duidelijk voorbeeld van een geconstrueerd metropolitain beeld van de stad. In gevouwen toestand toont de map twee stereotiep kenmerken van een metropool: hoogbouw en *city lights*.

Daarop zijn de locaties van markante gebouwen en attracties met perspectivische tekeningen aangegeven. Verder is de kaart aan alle kanten omringd door foto's met begeleidende teksten, die bepaalde aspecten van de stad extra nadruk geven. De hypermoderne, hoge bebouwing op de Kop van Zuid en aan de oevers van de Maas is groter getekend dan de gebouwen die zich meer noordelijk bevinden, omdat een vogelvluchtblik vanuit het zuiden op de stad wordt gesuggereerd. Typisch is ook dat er geheel links op de kaart een hoog gebouw staat aangegeven dat geen enkele toeristische waarde heeft en ook tamelijk ver van het centrum af ligt, namelijk het voormalige gebouw van het Elektriciteitsbedrijf aan de Rochussenstraat. Het enige bijzondere aan dit gebouw is dat het een van de oudste 'wolkenkrabbers' van Rotterdam is. De moderne hoogbouw krijgt tevens nadruk in de foto's die de kaart omlijsten: op maar liefst zeven van de veertien foto's is hoogbouw in beeld. Het bijschrift bij de kloksgewijs tweede foto, boven aan de kaart, een gezicht op de hoogbouw aan de noordelijke Maasoever, verscherpt het profiel van Rotterdam als moderne architectuurstad: 'Het bombardement van 1940 verwoestte het centrum van de stad. Maar het schiep ook de ruimte voor vernieuwende architectuur.' De foto zelf suggereert een veel grotere stad dan Rotterdam in werkelijkheid is. Het grootstedelijke beeld wordt ondersteund door foto's met onderwerpen die traditioneel geassocieerd worden met een metropool. De foto linksboven van een niet-westers uitziende vrouw illustreert het internationale karakter van Rotterdam. Het bijschrift legt uit: 'Zomercarnaval. Multiculturele straatparade op 28/7 in het centrum'. De multiculturaliteit van Rotterdam is op de plattegrond zelf ook terug te vinden, namelijk op de West-Kruiskade, die is geïllustreerd met tekeningen van een Chinese draak en allerlei uitheemse groenten en vruchten. Verder wordt op verschillende foto's het uitgaansleven en het leven op straat zo in beeld gebracht, dat de indruk wordt gewekt van een bruisend stedelijk klimaat. Nachtelijke lichten zijn een beproefd middel om Rotterdam te verbeelden als een stad die bruist en 'nooit slaapt' en ook op deze kaart is daar gebruik van gemaakt. En ten slotte symboliseert een foto van een skater in actie Rotterdam als een moderne, dynamische stad met ruimte voor jeugdcultuur.

Of men nu wel of niet gelooft in deze grootstedelijke woorden en beelden, feit is dat Rotterdam de schijn mee heeft. Die schijn is het vertrekpunt geworden van mijn onderzoek. De werktitel 'Cultuurstad Rotterdam' veranderde zodoende in 'Dromen van een metropool'. De vraag of Rotterdam een metropool is wordt in dit boek niet gesteld, laat staan beantwoord. Uitgangspunt is dat de metropool Rotterdam een illusie is die bedrieglijk echt is en die door miljoenen mensen wordt gekoesterd. De illusie wordt in stand gehouden door woorden en beelden die een breed publiek bereiken. Daarbij is er in de meeste gevallen geen sprake van doelbewuste citymarketing: producenten van grootstedelijke beelden die zich op de vrije markt bewegen, of de makers van televisieproducties reageren juist op de vraag van hun klanten. Dat blijkt bijvoorbeeld uit het succes van de foto's van Paul Martens.

Een volmaakte schijnwerkelijkheid: de foto's van Paul Martens
Afgaande op de panoramische kleurenfoto's van Rotterdam die de fotograaf Paul



Boven links Paul Martens, luchtfoto van Rotterdam, 1985.

Boven rechts agenda drukkerij Vlasveld, 1990, met foto Paul Martens.

Onder kalenderblad drukkerij Vlasveld, 1989, met foto Paul Martens en tekst Jules Deelder.

Martens maakt, is Rotterdam een stad die zich met gemak kan meten met metropolen als New York of Tokio. Hij weet het beeld van de stad zodanig vast te leggen dat Rotterdam immens uitgestrekt lijkt, met een skyline die niet onderdoet voor die van de grote Amerikaanse steden, en met de belofte van een stedelijk leven dat niet alleen overdag dynamisch is maar ook 's nachts doorgaat. Martens is niet de enige die de stad op zo'n manier verbeeldt, zoals hierboven al bleek. Er zijn echter drie aspecten die zijn werk bijzonder maken. Allereerst slaagde Martens er al in om Rotterdam op deze manier te fotograferen toen de skyline nog lang zo imponerend niet was als tegenwoordig - 'het leek nog nergens op', in zijn eigen woorden - namelijk in de tweede helft van de jaren tachtig. Een ander aspect is dat Martens zich niet in eerste instantie laat inspireren door de werkelijkheid, maar door voorbeeldboeken van stedelijke panorama's, die hij al tijdens zijn opleiding bestudeerde en bewonderde. Hij heeft deze manier van stedelijke representatie zodanig geperfectioneerd, dat hij bij wijze van spreken iedere stad kan fotograferen als imponerende wereldstad. En ten slotte heeft het werk van Martens een enorm bereik, doordat hij er in hoge oplagen ansichtkaarten, affiches en kalenders van laat drukken en verspreiden op zeer veel, laagdrempelige verkooppunten.⁵ Dit maakt de veronderstelling aannemelijk dat zijn verbeelding van Rotterdam zeer invloedrijk is en is geweest.

Paul Martens opende eind 1979 een kleine fotozaak in de Rotterdamse wijk Delfshaven. Zijn werk bestond hoofdzakelijk uit reportages en portretten. Voor zijn eigen plezier begon hij ook foto's te maken van Rotterdam vanuit een vliegtuigje en legde deze in de etalage van zijn winkel. Hij merkte dat deze foto's zeer goed verkochten en enthousiaste reacties opleverden van klanten en voorbijgangers. Vanaf 1982 begon hij sporadisch opdrachten te krijgen voor het fotograferen van gebouwen in Rotterdam. Een grote opdracht kwam begin 1987 van Van Stijkel en Ballast Nedam, respectievelijk de ontwikkelaar en de aannemer van de kantoorstoren Willemswerf. Dit gebouw van architect Wim Quist aan de Maasboulevard was nog in aanbouw en men wilde foto's voor het bouwoverleg. Martens was in deze periode een geoefende bergbeklimmer en dat deed hem besluiten voor deze opdracht de 120 meter hoge bouwkraan te beklimmen met valbeveiliging en stalen bergbeklimmerschoenen. Eenmaal boven aangekomen maakte hij van de gelegenheid gebruik om ook andere foto's van de stad te maken, die weer terechtkwamen in de etalage in Delfshaven.

Van Van Stijkel en Ballast Nedam kreeg Martens steeds meer opdrachten en zijn 'Rotterdamse' werk begon meer bekendheid te krijgen. Dit leidde onder meer tot de uitgave van een kalender met Rotterdam-foto's, die het reclamebureau Van Vliet in 1989 maakte in opdracht van de Rotterdamse drukker Vlasveld. Op elk van de twaalf bladen van de kalender werd een foto van Martens afgedrukt met daarbij dichtregels van Jules Deelder, onder meer uit zijn bekende gedicht *Stadsgezicht* uit 1977. Martens leverde hiervoor onder andere foto's van Rotterdam bij avond en bij nacht, het Hofplein in Rotterdam bij nacht en een opname van een Rotterdams metrostation.

Het werk van Martens werd ook opgemerkt door het gemeentelijke Grondbedrijf (het huidige Ontwikkelingsbedrijf Rotterdam). In 1990 werd een foto



W4-275



W4-276



W4-277



W4-278

Foto's uit boek van fotostockbureau Mon-Trésor, **van boven naar onder** Boston, Los Angeles, Miami en St. Louis. De opnamen hebben een aantal vaste elementen die grootstedelijkheid suggereren.



Foto's Paul Martens, van **boven naar onder** Rotterdam, 1989; Rotterdam, 1990 (kerstkaart in opdracht van Grondbedrijf gemeente Rotterdam); Rotterdam, 1990 (kerstkaart); Rotterdam, 2006.

van Paul Martens gebruikt voor de kerstkaarten die het Grondbedrijf aan relaties stuurde. De oplage bedroeg vijf- à zesduizend. Ook in latere jaren werd voor de kerstkaart van het Grondbedrijf werk van Martens gebruikt. Voor het eerst werd nu duidelijk dat de foto's zich zo goed leenden voor ansichtkaarten. Andere grote opdrachten voor kerstkaarten kwamen eveneens in 1990 van een grote uitgeverij van geïllustreerde kaarten. Het ging om hoge oplagen, soms meer dan tienduizend per kaart.

In 1989 maakte Martens voor het eerst gebruik van een panoramacamera voor zijn stadsopnamen, een techniek die zijn handelsmerk zou worden. Tijdens zijn beroepsopleiding fotografie was hij al geïntrigeerd geweest door panoramische opnamen van steden en landschappen. Hij bezat tijdschriften en boeken met panoramische foto's. Voor Martens waren en zijn dergelijke overzichten van panoramische opnamen een belangrijke inspiratiebron. Een boek dat hij sinds het midden van de jaren negentig gebruikt - het boek is niet gedateerd - is een uitgave van Bildagentur Bavaria met uitsluitend panoramische foto's die te bestellen zijn bij Photothèque Mon-Trésor. Het boek bevat behalve vele natuuroptnamen en foto's met een landelijk-pittoresk thema, zo'n 56 panoramaopnamen met een evident grootstedelijk karakter. Deze foto's van voornamelijk Amerikaanse wereldsteden hebben een aantal vaste kenmerken. Allereerst hebben ze allemaal een extreem breed formaat met een verhouding van ongeveer 1 staat tot 3. Dit formaat alleen al suggereert grootstedelijkheid: het betekent dat de stad te uitgestrekt is om in een gewoon formaat te vatten. Deze suggestie wordt nog eens versterkt doordat aan de linker- en rechterzijde van de foto vaak gebouwen, bruggen of wegen zijn afgesneden, ten teken dat het beeld nog veel verder doorgaat. Ten tweede is er altijd hoogbouw te zien. Ten derde zijn verkeerswegen en -bruggen nadrukkelijk in beeld gebracht, op avondlijke opnamen nog meer, door de lichtlijnen die auto's in beweging maken bij lange sluitertijden. Opvallend veel opnamen zijn overigens gemaakt bij schemer of duisternis. Dan is de grote stad op haar betoverendst, met de lichten van de straat, de reclame en de ramen van de gebouwen. Er bestaat blijkbaar een min of meer vaststaande iconografie van de metropool: de aanwezigheid van een aantal vaste kenmerken betekent grootstedelijkheid. Paul Martens beheerst deze iconografie perfect, want zijn Rotterdam-panorama's van de laatste jaren zouden niet detoneren tussen al dit grootstedelijke vertoon.

De grootstedelijke droom die Martens met zijn panoramaopnamen vanaf het einde van de jaren tachtig wist te visualiseren, sprak een breed publiek enorm aan. 'Heeft u nog een foto van de skyline?', was op een gegeven moment de meest gestelde vraag in zijn Delfshavense winkel. Die vraag heeft zijn productie voor een groot deel gestuurd. Hij bereikte in de loop der jaren steeds meer mensen doordat hij zelf ansichtkaarten, kalenders en affiches ging produceren en een distributeur inschakelde. In 1993 bracht hij voor het eerst zelf enkele ansichtkaarten van Rotterdam uit in een oplage van ongeveer duizend per kaart.

Sindsdien vertonen de oplagen een voortdurend stijgende lijn. In Rotterdam worden de kaarten tegenwoordig op zo'n 120 plekken verkocht, in een aparte molen met de naam van de fotograaf. De 44 kaarten in de molen worden regelmatig vernieuwd. Sinds 1994 maakt Martens panoramakalenders met opnamen van

Rotterdam. Daarvan bedraagt de oplage de laatste jaren enkele duizenden. De affiches hebben per stuk een oplage van enkele honderden tot duizenden. Ze zijn meestal snel uitverkocht en worden ongeveer om de twee jaar aangevuld met nieuwe. Martens werkt bijna zonder uitzondering in kleur, maar op verzoek zorgt hij voor afdrukken in zwart-wit. In 2003-2004 was er bijvoorbeeld opeens opvallend veel vraag naar zwart-witaffiches in de poster- en lijstenwinkels waar zijn werk wordt verkocht. Dat zijn werk zo gretig aftrek vindt, betekent dat de grootstedelijke droom over Rotterdam populair is. Het betekent ook dat de visie van deze fotograaf op Rotterdam sturend is voor de blik op de stad van miljoenen mensen. Maar die blik wordt ook gestuurd door hoe Rotterdam verschijnt op de televisie en in speelfilms.

Rotterdam als metropolitain filmdecor

Rotterdam is in de jaren negentig populair geworden als filmlocatie, vooral wanneer men een grootstedelijke omgeving wil suggereren. Zowel commerciële filmers van reclames als onafhankelijke speelfilmregisseurs kiezen er vaak voor om in Rotterdam te draaien als ze een metropolitaine setting nodig hebben. Het was de Hongkongse regisseur en acteur Jackie Chan die andere filmmakers de ogen heeft geopend voor de mogelijkheden van Rotterdam als filmlocatie. Chan draaide de film *Who Am I?* in 1997 voor een groot deel in Rotterdam en dat maakte zo'n indruk dat daarna vele andere filmmakers zijn voorbeeld volgden.⁶ De Rotterdam-kenner herkent in *Who Am I?* vele plekken, zelfs in het deel van de film dat volgens het verhaal in Zuid-Afrika speelt. De belangrijkste Rotterdamse locatie in de film is zonder twijfel Willemswerf, een hoog wit kantoorgebouw op de noordoever van de Maas, dat door de diagonale helling in de gevel een beeldbepalend element is in de Rotterdamse skyline. Niet alleen is dit het kantoor van de tegenstanders van de hoofdpersoon, gespeeld door Chan zelf, het is ook de locatie waar de meest spectaculaire stunt van de film plaatsvindt. Chan bedacht de levensgevaarlijke stunt, waarbij hij van de steile helling aan de gevel afglijdt, terwijl hij op het dak van het gebouw stond en naar beneden keek.

In het eerste deel van *Who Am I?*, dat zich afspeelt in Zuid-Afrika, worden Rotterdamse locaties gebruikt om de suggestie te wekken van een anonieme moderne grote stad, die inwisselbaar is met andere moderne steden waar dan ook ter wereld. Na een klein uur film kondigen de hoofdrolspelers aan het vliegtuig naar Rotterdam te nemen, en dan begint het tweede deel van de film met een introductie van de stad. De kijker krijgt eerst een Hollandse grijsbewolkte lucht te zien, waarna de camera naar beneden beweegt en een panoramische blik biedt op de rivier de Maas, die door de gebruikte lens extreem breed lijkt, de rode Willemsbrug en de stedelijke bebouwing op de beide oevers. Daarna is er een vloeiende overgang naar een nieuw shot, namelijk van het gebouw Willemswerf, gevolgd door een camerabeweging naar links die eindigt met een blik door de ruiten van een café tegenover Willemswerf.

In het Rotterdamse deel van *Who Am I?* zien we Rotterdam hoofdzakelijk gefilmd vanuit het boevenhoofdkantoor in Willemswerf en vanaf het dak van het



Stills uit speelfilm Jackie Chan, *Who Am I?*, 1998.

Boven links achtervolgingsscène in een anonieme moderne grote stad in Zuid-Afrika, opgenomen op de Coolsingel in Rotterdam; **rechts** eerste shot van Rotterdam; **midden links** eerste shot van gebouw Willemswerf; **rechts** stereotypering van Nederland, volgens script spelend in Rotterdam, maar opgenomen in Dordrecht; **onder links en rechts** tijdens de vechtsce ne op het dak van Willemswerf worden bekende Rotterdamse gebouwen getoond.



Boven links op de achtergrond is de Euromast te zien, die lange tijd het beeldmerk van Rotterdam was; **rechts** vechtsce ne op het dak van Willemswerf met op de achtergrond de Erasmusbrug, het huidige beeldmerk van Rotterdam; **midden en onder** vier momenten van de stunt op de schuine glasgevel van Willemswerf.

gebouw. Dit levert indrukwekkende beelden op van een grote, moderne hoogbouwstad. De stedelijke beeldmerken van Rotterdam komen ook allemaal in beeld: de Erasmusbrug, de Euromast en Hotel New York. Willemswerf zelf wordt gefilmd als een glad, hypermodern, ongenaakbaar, wit, anoniem gebouw. Terwijl voor het Zuid-Afrikaanse deel Rotterdamse locaties zijn gebruikt, komt in het Rotterdamse deel een Dordtse locatie voor. Deze locatie is gebruikt om enkele clichématige Hollandse kenmerken voor het voetlicht te brengen: in een oud-Hollands, geplaveid straatje wordt langs de gevels huisraad naar boven getakeld, er hangen Nederlandse vlaggen uit, er staan keurige bloembakken op straat, er is een shot van een draaiorgel en tijdens de achtervolgingsscène die hier plaatsvindt, valt een enorme stellage met klompen om. Onder de figuranten bevindt zich zelfs een vrouw in oud-Hollandse klederdracht. Deze scène contrasteert enorm met de overige Rotterdamse beelden, die niet karakteristiek zijn voor Nederland.

Volgens Bas van der Ree, die optrad als locatiescout voor *Who Am I?*, hebben wereldwijd meer dan 213 miljoen mensen de film gezien. In Nederland was er bovendien nogal wat publiciteit rond de opnamen in Rotterdam. Het *NOS Journaal* toonde op 3 oktober 1997 beelden van de filmset op de Erasmusbrug. Het *Algemeen Dagblad* plaatste op 30 juli 1997 op de voorpagina een foto van Jackie Chan die tussen de opnamen door samen met zijn vader zat te vissen bij de Erasmusbrug. Veel Nederlanders die nooit naar een vechtfilm als *Who Am I?* zouden gaan, wisten daardoor wel dat in Rotterdam een grote internationale filmproductie gaande was. De brug moest vanwege de filmopnamen twee volle dagen worden afgesloten. Van der Ree kreeg daarvoor alle medewerking van het gemeentebestuur, met name van burgemeester Bram Peper en de wethouders Hans Kombrink en Hans Simons, want zij waren gevoelig voor Van der Rees argument dat de beslommeringen positieve publiciteit voor de stad zouden opleveren. Volgens Van der Ree heeft Rotterdam door de opnamen van *Who Am I?* 'een flinke duw voorwaarts gekregen' als filmstad.

En inderdaad, aan het einde van de jaren negentig duikt Rotterdam meer en meer op in speelfilms, reclamespots en televisieseries. Dat is echter niet alleen aan Jackie Chan te danken. In 1996 werd op initiatief van het gemeentebestuur het Rotterdams Film Fonds opgericht, met als doel het filmklimaat in de stad te stimuleren. Belangrijkste instrument daarbij was (en is) het verstrekken van renteloze leningen, met als voorwaarde dat 200 procent van het geleende bedrag wordt besteed in de Rotterdamse audiovisuele sector. Ook wordt erop gelet dat de films die ondersteuning krijgen, over Rotterdam gaan en bijdragen aan de beeldvorming van Rotterdam.⁷

Op de website van het Rotterdams Fonds voor de Film en audiovisuele media, zoals het tegenwoordig heet (afgekort als RFF), is behalve allerlei praktische informatie ook een overvloed aan beeldmateriaal te vinden van Rotterdamse locaties. Rotterdam komt hieruit naar voren als een strakke, ruimtelijke, glanzende, hypermoderne wereldstad. Volgens Bas van der Ree is dit dan ook het Rotterdam waar de meeste filmers voor komen. Om die reden zou Van der Ree het groen in de stad, zoals bomen en andere beplanting, het liefst gerooid zien: 'Ik begrijp die hunkering niet om in een grote stad heel veel groen te plaatsen. Ik heb niks tegen groen, bijvoorbeeld in parken, maar voor de architectuur, de gevels, vind ik het



Stills uit televisiecommercials 'Proef de stilte' van La Trappe trappistenbier, 2003, waarin drukke stedelijke locaties leeg en zonder geluid worden getoond. **Links boven** een uitgestorven 'koopgoot', Rotterdams drukste en bekendste winkelstraat; **midden** een verlaten perron op het Centraal Station van Rotterdam, met op de achtergrond hoogbouw; **onder** een leeg kruispunt bij de oprit naar de Erasmusbrug in Rotterdam.

Rechts foto's met voorbeelden van filmlocaties op de site van het Rotterdams Fonds voor de Film en audiovisuele media.



Boven zes stills uit de intro van de NCRV-televisieserie *De 9 dagen van de gier*, uitgezonden 2001-2002, regie Boris Paval Conen; **onder** een voorbeeld van een cafésce ne uit deze serie met uitzicht op de straat.

ontsierend. Vanaf eind april tot en met september is de stad wat mij betreft veel minder interessant, omdat dan al die gevels aan het zicht worden onttrokken. Als mensen in augustus willen filmen, zeg ik tegen ze: driekwart van de stad is weg.’⁸ Een audiovisuele productie die het strakke, ruimtelijke Rotterdam als geen andere heeft vastgelegd, is de achtdelige televisieserie *De 9 dagen van de gier* onder regie van Boris Pavai Conen, die in 2001-2002 werd uitgezonden door de NCRV. In de intro voor iedere aflevering en ook tussen de verhalende scènes door, zien we Rotterdam gefilmd vanuit een helikopter. Dit levert weidse beelden op van een zich schijnbaar eindeloos uitstreckende grote stad aan beide zijden van de Maas. De hele serie is gefilmd met een filter dat aan de beelden een blauwgrijs effect geeft. Dat doet het stedelijk landschap veel homogener voorkomen dan het werkelijk is: oudere gebouwen die veelal bruinig of gelig van kleur zijn, vallen weg tussen de beelden van torenhoge nieuwbouw. De stad is overigens in deze serie net als in *Who Am I?* nadrukkelijk herkenbaar en de acteurs maken er bovendien herhaaldelijk melding van dat ze zich in Rotterdam bevinden.

Extra aantrekkelijk voor filmers is volgens Van der Ree dat Rotterdam niet louter kantoortorens heeft, maar ook winkels, cafés, restaurants, wandelaars, fietsers, auto's en andere tekenen van stedelijk leven. Dat maakt Rotterdam een concurrent van kantoorparken, die als filmlocatie veel minder levendig zijn. Voor regisseurs van commercials die een moderne 'urbane' sfeer nastreven, is dit een belangrijk aspect. Veel Nederlandse televisiecommercials zijn om deze reden in Rotterdam opgenomen, zoals de recente hiphop-achtige clips voor het kinderdrankje Joy, die zijn opgenomen op de skatebaan met *ramp* in het centrum van Rotterdam.⁹ De commercials voor het biermerk La Trappe onder het motto 'Proef de stilte', zijn met opzet gedraaid op plekken in Rotterdam die normaal gesproken vol mensen zijn, maar die ten behoeve van de reclamefilms werden afgezet, zodat een onwezenlijk stil en leeg effect ontstaat. In *De 9 dagen van de gier* spelen veel dialoogscènes zich af in cafés, met zicht op het leven op straat en de moderne gebouwen buiten.

In sommige televisiecommercials, zoals een reclamespot voor Heineken uit 2000, is Rotterdam duidelijk herkenbaar. In andere films is juist de inwisselbaarheid van Rotterdam als moderne grote stad benut. Een commercial voor Nissan bijvoorbeeld werd in Rotterdam opgenomen vanwege de Amerikaans uitziende stedelijke omgeving, die toch niet herkenbaar was als een bepaalde Amerikaanse stad.¹⁰

Opvallend is hoe vaak televisieseries en -documentaires over misdaad en de zelfkant van het leven nadrukkelijk in Rotterdam gesitueerd zijn, zelfs als niet alle opnamen in Rotterdam gemaakt zijn. Dat heeft te maken met Rotterdams reputatie als *crime city*.

Stad van 'de verkeerde lijstjes'

Bij het beeld van Rotterdam als wereldstad hoort ook een schaduwzijde: de stad heeft een misdadige reputatie. Rotterdam geldt als de Nederlandse stad met de meeste grotestadsproblemen. Dat beeld is zo hardnekkig dat zelfs de burgemeester er in zijn nieuwjaarstoespraak van 3 januari 2000 niet omheen kon. Hij sprak toen



Cover DVD Tros-televisieserie *Spangien*, uitgezonden 1999. Spangien is een Rotterdamse wijk die bekend staat als crimineel.

als volgt: 'Maar, zie ik u denken: hoe zit het dan met de veiligheid, de kwetsbare groepen in onze samenleving, de werkloosheid, de armoede. Rotterdam is toch de stad die de verkeerde lijstjes aanvoert? U heeft gelijk: ook een beeld van Rotterdam is dat onze stad soms meer dan evenredig deelt in de grootstedelijke problemen. Dat verbloemen we niet.'¹¹ Alleen al de uitdrukking 'grootstedelijke problemen' geeft aan dat deze donkere zijde geenszins afbreuk doet aan het beeld van een echte stad.¹² De beroemdste wereldsteden, New York, Chicago, Londen en Parijs, zijn allemaal berucht als het gaat om criminaliteit en maatschappelijke onrust.¹³ Ook bij de representatie van deze steden in een fictieve context is het opvallend dat misdaad en sociale conflicten de boventoon voeren: Londen is bijvoorbeeld van oudsher de stad van de *serial killers*, en de meeste politseries op televisie spelen in New York. Zo bezien is aandacht in de massamedia voor de zelfkant van Rotterdam geenszins schadelijk voor zijn reputatie als metropool, integendeel, het beeld van een spannende wereldstad wordt er als het ware door vervolmaakt. Televisie is hierin een van de machtigste beeldbepalers, en Rotterdam doet het aan het begin van de eenentwintigste eeuw zowel in documentaires als in series heel goed als *crime city*. Misdaadseries die in Rotterdam spelen zijn *Spangen* (1999), *Dok 12* (2001), *Luifel en Luifel* (2001) en het al genoemde *De 9 dagen van de gier* (2001-2002). Ironisch genoeg is de serie *Spangen*, die speelt in de Rotterdamse *no go area* Spangen, voor het grootste deel in Amsterdam opgenomen.¹⁴ Amsterdamse filmmakers gaan nu eenmaal niet graag naar Rotterdam.¹⁵ De rauwe Rotterdamse realiteit was het onderwerp van documentaires als *Het Oude Westen* (2000, over het leven in deze probleemwijk) en het zeer confronterende *Meiden van de Keileweg* (2000, over straatprostitutie). In *De 9 dagen van de gier* is de tegenstelling aangezet tussen de glanzende, strakke, ietwat overbelichte beelden van de stad vanuit de lucht, en de deels mysterieuze, deels rauw-gewelddadige handelingen van de acteurs op straatniveau, die met overdreven contrastwerking zijn gefilmd, waardoor delen van het beeld totaal zwart zijn.

Tot het beeld van een metropool hoort ook een internationale uitstraling. Sinds de opkomst van de grote metropolen aan het einde van de negentiende en het begin van de twintigste eeuw, wordt de aanwezigheid van culturen vanuit de hele wereld geassocieerd met grootstedelijkheid. In 1907 schreef een Britse journalist al over New York: 'Hier, op de smalle rots die de ware metropool van de Verenigde Staten torst, is ruimte voor mannen en vrouwen van ieder geloof en ieder ras. De advertenties die blinken in de etalages of die op de aanplakborden zijn gelijmd, suggereren dat alle nationaliteiten elkaar ontmoeten met een gelijke en waarderende acceptatie.'¹⁶ Inderdaad is dit internationale of multiculturele aspect nadrukkelijk onderdeel van de representatie van Rotterdam.

'Ik voel voor het internationale, daarom voel ik voor deze stad'¹⁷

De reputatie van Rotterdam als 'internationale' stad is vooral te danken aan de wereldhaven. Al sinds de veertiende eeuw voert de haven goederen maar ook mensen uit andere landen en werelddelen aan. Het is slechts een klein taalkundig stapje van de aanduiding 'wereldhavenstad' naar 'wereldstad'. In de huidige tijd kent

Rotterdam bovendien veel migranten uit niet-westerse landen, zoals Suriname, de Antillen, Kaapverdië, Turkije en Marokko; in 2005 was 36 procent afkomstig uit deze en andere niet-westerse landen, terwijl het percentage in de categorie 15 tot en met 29 jaar bijna 50 was.¹⁸ Daarnaast kent Rotterdam nog eens ruim 10 procent allochtonen uit westerse landen. Rotterdam is hierin niet uniek: ook de andere drie grote steden in Nederland kennen hoge percentages allochtonen, maar Rotterdam voert de ranglijst aan wat betreft niet-westerse allochtonen¹⁹ en bovendien wordt de stad in de massamedia vaak gepresenteerd als immigrantenstad bij uitstek. Dat heeft meerdere oorzaken, die elkaar versterken.

Allereerst zijn migranten in Rotterdam zichtbaarder dan in de andere grote steden, doordat in Rotterdam de veelal arme niet-westerse allochtonen in het centrum of in de buurten direct rondom het centrum wonen, terwijl mensen met veel geld en een hogere opleiding aan de randen van de stad of zelfs in de randgemeenten gevestigd zijn. In de andere drie grote steden is het centrum juist gewild bij rijke autochtonen. De centra van Amsterdam, Den Haag en Utrecht geven daardoor een overheersend 'wit' bevolkingsbeeld te zien, terwijl de bezoeker van het centrum van Rotterdam een kleurrijk beeld wacht van bevolkingsgroepen uit de hele wereld.²⁰ Midden in het centrum van Rotterdam ligt bovendien de West-Kruiskade, een straat die bekendstaat om zijn exotische winkels - de straat begint in China en mondt uit in de Cariben, constateerde een verslaggever van *De Groene Amsterdammer*.²¹ De organisatie die in 1999 werd opgericht om Rotterdam als toeristisch product te verkopen, Rotterdam Marketing, zette de West-Kruiskade in als instrument om de stad aan de man te brengen als exotisch en multicultureel: 'Die bonte variëteit van de West-Kruiskade wordt door ons gekoesterd, omdat hij een extra uitstraling aan ons stadsproduct geeft.'²²

In de campagne 'Rotterdam zindert', die Rotterdam Marketing in 2000 voerde, werd Rotterdam nadrukkelijk gepresenteerd als een 'multiculturele' stad. Het centrale beeld van de campagne was een portret van een onstuimig lachende, negroïde jonge man met dreadlocks in zijn haren en ringetjes in zijn oor. De foto van het gezicht lijdt aan bewegingsonscherptheit, wat een suggestie wekt van bruisende energie: het beeld is bijna niet te 'vangen', zo dynamisch is het. Het jaarlijkse Zomercarnaval is ook een geliefd onderwerp om Rotterdam neer te zetten als multicultureel paradijs. Het levert beelden op van uitgelaten lachende, niet-blanke mensen die zijn uitgedost in niet-westerse feestkledij.

Maar ook publiciteit die niet door een citymarketingbureau is gestuurd, legt dikwijls nadruk op het multiculturele karakter van Rotterdam. Het *Rotterdams Kookboek* uit 2004, een initiatief van de Stichting Madame Jeanet, beschrijft 'ingrediënten, recepten en achtergronden van 13 culturen', te weten de Nederlandse, de Chinese, de Nederlands-Indische, de Hindoeistaans-Surinaamse, de Afro-Surinaamse, de Antilliaanse, de Kaapverdise, de Eritrese, de Iraanse, de Turkse, de Marokkaanse, de Italiaanse en de joodse.²³ De tekst op de achterkant van het boek vermeldt triomfantelijk: 'Na het Haagse en het Amsterdamse kookboek, beide standaardwerken op het gebied van de traditionele Nederlandse keuken, is er nu het Rotterdams kookboek voor alle Nederlanders.' De eerste dubbele pagina van het boek is gevuld met een kaart van de wereld waarop gekleurde pijlen zijn getekend die vanuit allerlei

plekken op aarde samenkomen in Rotterdam. De gelijkenis met voorstellingen van Rotterdam als wereldhaven is treffend, en inderdaad wordt in de inleiding verwezen naar Rotterdams lange geschiedenis als havenstad.²⁴ Maar de auteur, Linda Roodenburg, merkt ook op dat in Rotterdam de diversiteit aan culturen overal in de stad 'zichtbaar, hoorbaar en voelbaar' is. Ook zij verwijst hierbij naar het feit dat het centrum van de stad niet 'het exclusieve domein van de rijken is zoals in zoveel andere steden'.²⁵

Een televisieprogramma dat Rotterdam presenteert als de thuisbasis van jonge mensen met een niet-westerse achtergrond en daarmee zeer veel kijkers bereikt (tot circa 700.000) is het *latenight*-programma *Raymann is laat*, dat al sinds 2001 met tussenpozen wekelijks wordt uitgezonden. De uit Suriname afkomstige stand-up comedian Jörgen Raymann presenteert dit programma vanuit Rotterdam in aanwezigheid van een publiek dat voor een groot deel bestaat uit jonge, hippe allochtonen. Dat dit programma in Rotterdam is opgenomen, wordt onder meer benadrukt in de intro, een in zwarte lijnen getekend filmpje, dat een karikaturaal geportretteerde Jörgen Raymann laat lopen langs bekende Rotterdamse locaties als de Euromast en de Erasmusbrug. Bovendien zijn tijdens een bepaald vast onderdeel van het programma op de achtergrond webcam-achtige beelden te zien van het nachtelijke leven buiten op straat. De centrale thematiek van het programma is de multiculturele samenleving in Nederland, die op satirisch-kritische manier wordt belicht. Er bestaat geen vergelijkbaar televisieprogramma dat de andere grote Nederlandse steden neerzet als multiculturele ontmoetingsplekken.

Sinds Ted Langenbach in de jaren tachtig de eerste houseparties organiseerde in Rotterdam, is in de stad een ware dancecultuur ontstaan met zo'n dertien clubs, waarvan Now & Wow, Off Corso, Las Palmas en Nighttown de bekendste zijn, ook nationaal en zelfs internationaal.²⁶ De dancescene laat zich erop voorstaan culturele verschillen tussen jongeren uit verschillende landen moeiteloos te overbruggen. Dat ook buitenstaanders deze bruggenbouwersfunctie van dance-organisatoren waarderen, mag onder meer blijken uit de toekenning in 2000 van de prestigieuze gemeentelijke Laurenspenning aan Ted Langenbach. De Laurenspenning wordt sinds 1959 jaarlijks uitgereikt aan een Rotterdammer die zich bijzonder heeft ingezet voor de stedelijke samenleving op kunst- en cultuurgebied. Een van de belangrijkste argumenten van de jury om deze onderscheiding dit keer toe te kennen aan Langenbach was zijn inzet van dance als verbindende factor tussen jongeren met uiteenlopende culturele achtergronden: 'Door het promoten van dansmuziek als bindmiddel der culturen (...) heeft hij Rotterdam tot een "hippe" stad gemaakt.'²⁷ Of, zoals dj en styliste Isis Vaandrager het in 2001 uitdrukte: 'Multicultureel? Allochtonen en dat gedoe. Alleen in Now & Wow en Nighttown vind je een lekker gemengd publiek.'²⁸

De opzet van dit boek

Hoe is het beeld ontstaan dat Rotterdam een metropool zou zijn? Dat is de centrale vraag in dit boek. Er zijn enkele voor de hand liggende antwoorden op deze vraag, maar die voldoen mijns inziens niet. Het antwoord bijvoorbeeld dat het metropoli-

taine beeld van Rotterdam eenvoudigweg het resultaat is van jarenlange citymarketing, vind ik niet overtuigend. Ik voel mij hierin gesteund door experts op het gebied van stedelijke promotiestrategieën. Zo betoogt Hans Mommaas in een boek over citybranding dat niet ieder willekeurig imago aan iedere willekeurige stad kan worden opgelegd. Hij illustreert zijn stelling met enkele Nederlandse voorbeelden van geslaagde en mislukte stedelijke imagocampagnes: Maastricht schikt zich moeiteloos in het beeld van bourgondische stad, terwijl Utrecht maar geen 'kennisstad' wilde worden.²⁹ Dirk Noordman legt eveneens nadruk op het zorgvuldig afstemmen van het gewenste imago op de identiteit van een gemeente.³⁰

Een antwoord dat nóg meer voor de hand ligt, omdat er een alledaagse, gezond-verstandopvatting over beeld en werkelijkheid aan ten grondslag ligt, is dat de bouw van de Rotterdamse skyline het beeld van een metropool heeft opgeleverd. Ook dit antwoord houdt geen stand. Uit het voorgaande bleek al dat fotograaf Paul Martens beelden van Rotterdam als metropool maakte toen de skyline nog nauwelijks vorm had gekregen. En uit hoofdstuk 2 zal zelfs blijken dat het beeld van Rotterdam als metropool nog veel ouder is: het gaat minstens terug tot de jaren twintig van de vorige eeuw. Ook valt tegen dit antwoord in te brengen dat een Nederlandse stad als Den Haag inmiddels ook een indrukwekkende skyline heeft, maar dat deze stad daarom nog niet wordt gerepresenteerd als metropool. De Amerikaanse geograaf Harvey Molotch is geïntrigeerd door dit fenomeen dat bij steden een bepaald beeld hoort, dat vaak weinig met de werkelijkheid te maken heeft. In een artikel uit 2000 omschrijft hij dit verschijnsel als de 'holistische kwaliteit' van een stad.³¹ Als voorbeelden noemen hij en zijn medeauteurs de 'lichtstad' Parijs en de 'stad met de brede schouders' Chicago. De auteurs stellen vast dat sociale wetenschappers zich geen raad weten met dit fenomeen; die klampen zich voor een verklaring vast aan kwantitatieve indicatoren, maar in dit geval zijn deze niet toereikend. Molotch cum suis concluderen dat de verklaring moet worden gezocht in de historisch gevormde, interne structuur van een stad. Dat de geschiedenis van een stad een rol speelt bij het ontstaan van een bepaald stedelijk imago, stelt ook de etnoloog Rolf Lindner.³²

Samenvattend kan men zeggen dat de voor de hand liggende verklaringen voor het ontstaan van het beeld van Rotterdam als metropool - en voor het beeld van een stad in het algemeen - tekortschieten op drie punten: ze overschatten de maakbaarheid van het beeld van de stad, ze onderschatten de hardnekkigheid van het bestaande beeld, en ze negeren de historische worteling. Om tot een verklaring te komen die wel bevredigend is, heb ik geput uit theorievorming over de representatie van steden. Hoe ik op basis van deze theorievorming mijn eigen aanpak heb bepaald, vormt het onderwerp van hoofdstuk 1.

Hoofdstuk 2, 'Van grootstedelijke allures naar kleinsteedse ambities', belicht de historische wortels van de representatie van Rotterdam als metropool. Het hoofdstuk eindigt met de crisis van het metropolitaine beeld rond 1970. De titel van hoofdstuk 3 is een citaat van Jules Deelder, 'Moderne tijden herleven'. Dit hoofdstuk gaat ook voor een groot deel over de dichter en performer Jules Deelder, namelijk over zijn bijdrage aan de herleving van de grootstedelijke Rotterdamse droom. Samen met de Rotterdamse regisseur Bob Visser maakte hij al

in 1977 een documentaire over Rotterdam waarin de metropolitaine aspecten van de stad voor het voetlicht komen. Het vertrekpunt van hoofdstuk 4, 'Magische jaren', vormen de twee nota's waarin de gemeente Rotterdam in 1987 haar ideeën uiteenzette over de vernieuwing van Rotterdam. Terwijl in de bestaande literatuur deze nota's worden gezien als bepalend voor de verdere ontwikkeling van de stad, wordt in dit hoofdstuk betoogd dat die ontwikkeling allang gaande was toen deze nota's verschenen. Hoofdstuk 5 is gewijd aan het ontstaan van een netwerk van kunstenaars en cultureel ondernemers in Rotterdam die samen werkten vanuit een grootstedelijke visie op de stad. Hoofdstuk 6 laat zien waarom deze kunstenaars en cultureel ondernemers, oftewel Rotterdams creatieve klasse, hun activiteiten in Rotterdam ontplooiën, en niet in Amsterdam, hoewel dit de grootste stad van Nederland is met het grootste culturele aanbod. In hoofdstuk 7 ten slotte wordt de ontwikkeling van de Kop van Zuid in de jaren negentig beschreven als de materialisering van een droom, die de creatieve klasse van Rotterdam al sinds de jaren zeventig koestert.

1 Laar, P. van de (2000), *Stad van formaat. Geschiedenis van Rotterdam in de negentiende en twintigste eeuw*, Zwolle: Waanders.

2 Laar, P. van de (2000), op. cit. (noot 1), p. 11.

3 Enkele willekeurige voorbeelden uit diverse media: Antoine Verbij speelt met de gedachte dat Rotterdam 'een echte wereldstad' is, Verbij, A. (1999), 'Romsterdam', *De Groene Amsterdammer*, 30 juni 1999; in de gemeentelijke promotiefilm *Rotterdam 2001, Cultural Capital of Europe, Mirror of a New Society*, regie Bob Visser, 1997, Neon Film/TV, wordt consequent gesproken over 'the metropolis Rotterdam'; het design- tijdschrift *Eigen Huis & Interieur* kondigt een bijlage over Rotterdam in september 1999 aan op de cover met de tekst 'Wereldstad Rotterdam'; Thimo te Duits noemt in datzelfde nummer Rotterdam 'een echte stad, het New York van Nederland'; Maurice Lenferink van het Ontwikkelingsbedrijf Rotterdam zegt in een interview in *NL10*, 1 (20), 22-28 juni 2005, p. 7: 'Rotterdam is steeds meer een internationale stad met de uitstraling van een echte metropool.'

4 Tijs van den Boomen schampert in *NRC Handelsblad* van 26 november 2002 over 'Nederlands enige echte stad', die zich graag 'Manhattan aan de Maas' noemt.

5 Voor zover niet anders vermeld is de informatie over Paul Martens afkomstig uit een interview met de auteur, 7 juni 2005.

6 Volgens Jacques van Heijningen, filmcommissie van Rotterdam en directeur Rotterdams Fonds voor de Film en de audiovisuele media, in een gesprek met de auteur, 19 januari 2004, en Bas van der Ree, Rotterdams locatiescout, in een gesprek met de auteur, 5 maart 2004. De bouw van de Erasmusbrug in 1996 heeft ongetwijfeld ook de populariteit van Rotterdam als filmlocatie positief beïnvloed.

7 Zie www.rff.rotterdam.nl, site bezocht 21 november 2003 en 21 april 2006.

8 Interview auteur met Bas van der Ree, 5 maart 2004.

9 Te bekijken op www.drinkjejoy.nl, site bezocht op 24 april 2006.

10 Interview auteur met Bas van der Ree, 5 maart 2004.

11 Toespraak van burgemeester mr. I.W. Opstelten namens het college van burgemeester en wethouders, 3 januari 2000, Burgerzaal, Rotterdam, www.nieuwsbank.nl/inp/2000/01/0103Ro23.htm, site bezocht 24 april 2006.

12 Volgens hoogleraar grootstedelijke vraagstukken Jack Burgers lijkt het er soms zelfs op 'dat de mate waarin problemen zich lokaal manifesteren, een indicator is van de graad van stedelijkheid', oftewel hoe meer problemen, hoe grootstedelijker een stad is. Burgers, J. (2002), *De gefragmenteerde stad*, Amsterdam: Boom, p. 8.

13 Zie wat betreft de reputatie van Chicago: Boehm,

- L.B.K. (1999), *Infamous City: Popular Culture and the Enduring Myth of Chicago*, dissertatie Department of History, [Bloomington]: Indiana University.
- 14** 'No go area' volgens Wikipedia, De Vrije Encyclopedie, <http://nl.wikipedia.org/wiki>, site bezocht 24 april 2006.
- 15** Interview auteur met Bas van der Ree, 5 maart 2004.
- 16** 'Here, on the narrow rock which sustains the real metropolis of the United States, is room for men and women of every faith and every race. The advertisements which glitter in the windows or are plastered on the hoardings suggest that all nationalities meet with an equal and flattering acceptance.' (vertaling naar het Nederlands door auteur); Sutcliffe, A. (red.) (1984), *Metropolis 1890-1940*, Londen: Mansell, p. 90.
- 17** Bordewijk, F. (1998 [eerste druk 1938]), *Karakter: Roman van zoon en vader*, Amsterdam, p. 234.
- 18** Marlet, G. & C. van Woerkens (2006), *Atlas voor gemeenten 2006*, Utrecht: Stichting Atlas voor gemeenten, p. 187. Bron voor de gegevens is het CBS. StatLine. Tot allochtonen worden gerekend alle personen van wie minstens één ouder in het buitenland is geboren en/of die zelf in het buitenland zijn geboren. Tot de categorie niet-westers worden gerekend allochtonen uit Turkije, Afrika, Latijns-Amerika en Azië met uitzondering van Japan en Indonesië.
- Marlet, G. & C. van Woerkens (2006), p. 251-252.
- 19** Marlet, G. & C. van Woerkens (2006), op. cit. (noot 18), p. 58-61, 82-85, 206-209, 238.
- 20** Lodewijk Asscher spreekt over een 'witte wig in het centrum en zuiden' van Amsterdam. Asscher, L. (2005), *Nieuw Amsterdam: De ideale stad in 2020*, Amsterdam: Bert Bakker, p. 20.
- 21** Verbij, A. (1999), 'Romsterdam', *De Groene Amsterdammer*, 30 juni 1999.
- 22** Silvius, L. (1999), 'De ontdekking van Rotterdam'. *Friends in Business Rotterdam*, december 1999, p. 15-21 (p. 21).
- 23** Roodenburg, L. (2004), *Rotterdams Kookboek*, Utrecht: Kosmos-Z&K, p. 13.
- 24** Roodenburg, L. (2004), op. cit. (noot 23), p. 16.
- 25** Ibidem.
- 26** De Belangenvereniging Dance riep in mei 2005 Rotterdam uit tot Dancestad van Nederland, zie <http://www.antennerotterdam.nl/read/item/id/13713/rotterdam-uitgeroepen-tot-dancestad-van-nederland-2005>, site bezocht 11 mei 2006. Meer informatie over Langenbachs feesten in hoofdstuk 7 van dit boek.
- 27** 'Laurenspenning voor Ted "MTC"', *Rotterdams Dagblad*, 3 oktober 2000.
- 28** Vries, F. de, 'Vreemde stad: In Rotterdam zijn de nieuwe creatieven "lekker bezig"', *de Volkskrant*, 4 januari 2001.
- 29** Mommaas, H. (2002), 'City Branding: De noodzaak van sociaal-culturele doelen/The necessity of socio-cultural goals', in: Urban Affairs & V. Patteeuw (red.), *City Branding: Image Building & Building Images*, Rotterdam: NAI Uitgevers/Publishers, p. 35-47 (p. 41).
- 30** Noordman, T.B.J. (2004), *Cultuur in de citymarketing*, 's-Gravenhage: Elsevier Overheid.
- 31** Molotch, H., W. Freudenburg et al. (2000), 'History Repeats Itself, But How? City Character, Urban Tradition, and the Accomplishment of Place', *American Sociological Review*, 65, december, p. 791-823.
- 32** Lindner, R. (2003), 'Der Habitus der Stadt - ein kulturgeographischer Versuch', *Petermanns Geographische Mitteilungen*, 147 (2), p. 46-53 (p. 50).



Ansichtkaart ter gelegenheid van het 650-jarig bestaan van Rotterdam, 1990. Idee: Hugo; tekening: René Stoute. Editions Vormgeving BV Rotterdam.

‘The city is, rather, a state of mind’

(Robert Ezra Park, 1925)

In de laatste twee decennia is er onder stadsonderzoekers een groeiend besef dat de representatie van de stad niet zozeer de uitkomst is van de ontwikkeling van een stad, maar veeleer zelf een belangrijke factor is in de stedelijke ontwikkeling. Dit besef past in de bredere ontwikkeling binnen de wetenschap die wordt aangeduid als de ‘cultural turn’, waarmee de opvatting wordt bedoeld dat cultuur niet het resultaat is van ontwikkelingen op andere terreinen, maar zelf een sturende factor vormt. De toenemende belangstelling voor stedelijke representatie blijkt onder meer uit de stroom van publicaties en conferenties over dit onderwerp.¹

Mijn uitgangspunt bij de bestudering van het stedelijk-culturele klimaat van Rotterdam in de periode 1970-2000 sluit aan bij deze algemene belangstelling. Ik ga ervan uit dat er in de periode 1970-2000 wisselwerkingen zijn geweest tussen bepaalde gebeurtenissen, de gebouwde omgeving en het beeld van de stad Rotterdam. De representatie van Rotterdam wordt in dit boek beschouwd als onlosmakelijk deel van de recente geschiedenis van het Rotterdamse stedelijk-culturele klimaat. Het gaat mij nadrukkelijk niet om een onderzoek in strikte zin naar de beeldvorming van de stad Rotterdam in de periode 1970-2000. Een dergelijk onderzoek zou zich exclusief concentreren op de manier waarop de stad gedurende de betreffende periode is afgeschilderd in woord en beeld. Daarmee zou de representatie worden gescheiden van de gebeurtenissen en het stedelijke landschap en dat zou een soort fantoomonderzoek opleveren dat maar heel weinig zegt over de geschiedenis van de stad. Juist de aandacht voor de interactie tussen *sociale* ontwikkelingen, *materiële* ontwikkelingen en ontwikkelingen in de *representatie* van de stad legt de transformatie van Rotterdam in de jaren 1970-2000 bloot.

Het is in de stadsgeschiedenis niet gebruikelijk om de drie genoemde aspecten van de stad, het sociale, het materiële en het imaginaire, als een samenhangend geheel te behandelen. Meestal wordt gekozen voor een van de drie aspecten, en bovendien worden de activiteiten van de personen in de stad, oftewel de sociale geschiedenis van de stad, vaak weer onderverdeeld in de politieke, de economische, de demografische en de culturele ontwikkelingen. Ook wat betreft de recente geschiedschrijving van Rotterdam zien we deze gespecialiseerde benaderingswijzen. Enerzijds zijn er diverse publicaties over de materiële, dat wil zeggen de architectonische en stedenbouwkundige ontwikkeling van de stad.² Anderzijds zijn er meerdere publicaties gewijd aan de ontwikkeling van het Rotterdamse cultuuraanbod.³ In brede stadshistorische studies, zoals het standaardwerk van Paul van de Laar over Rotterdam in de negentiende en twintigste eeuw, *Stad van formaat*, worden veelal de politieke, sociaal-economische, culturele en stedenbouwkundige geschiedenis in afzonderlijke hoofdstukken behandeld. Publicaties over de beeldvorming van Rotterdam zijn zeldzaam;⁴ meestal wordt het onderwerp slechts terloops genoemd, of er wordt uitsluitend ingegaan op doelgerichte stadspromotie.⁵ Ik veronderstel daarentegen een nauwe onderlinge samenhang tussen de stad in sociale zin (politiek, economie, bevolkingssamenstelling, cultuur in brede zin), in materiële zin (architectuur en stedenbouw), en het beeld van de stad, waarbij ieder van de drie verschijningsvormen van de stad als even bepalend wordt beschouwd. Zo kan het beeld van de stad op een bepaald moment de stedenbouwkundige ontwikkeling sturen, maar is vice versa de stedenbouw van invloed op het beeld. En dezelfde wederzijdse beïnvloeding kan worden waargenomen in de andere relaties tussen de drie aspecten van de stad. Het beeld van de stad kan bijvoorbeeld mensen aantrekken, of juist afstoten. In mijn beschrijving van de periode 1970-2000 in Rotterdam is de dynamiek tussen deze drie aspecten van de stad steeds aanwezig.

De kentheoretische noodzaak van representatie

Hoewel de belangstelling voor het beeld van de stad past in de bredere tendens van de 'cultural turn', is de kwestie van representatie in het geval van stadsgeschiedenis een specifieke problematiek die zich als het ware opdringt. Dit heeft een logische reden die in de bestaande literatuur over de representatie van steden niet genoemd wordt. De redenering die ik wil hanteren, is kentheoretisch van karakter.

Het is de schaal van een stad die maakt dat ze alleen kan worden waargenomen door middel van een representatie. Anders gezegd: wie zich in een stad bevindt, kan slechts een klein deel van die stad waarnemen en nooit het geheel overzien. Dat is de fundamentele reden waarom de relatie tussen een stad en haar representatie zo onverbreekbaar is. Ik zal dit met enkele concrete voorbeelden toelichten. Neem de hypothetische situatie dat een persoon wordt 'gedropt' in een stad zonder dat van tevoren is gezegd om welke stad het gaat, dan zal het hem of haar nog niet meevallen vast te stellen in welke stad hij of zij zich bevindt. Als aanknopingspunten voor identificatie van de stad zullen bijvoor-

beeld straatnamen, reclames of karakteristieke gebouwen dienen, en dit zijn allemaal zaken die zelf een representatieve functie hebben (bijvoorbeeld straatnamen die refereren aan de geschiedenis van de stad, of logo's met in het geval van bijvoorbeeld Parijs de Eiffeltoren erop) of die een belangrijke rol spelen in het beeld van de stad (de gebouwen). Makkelijker is het een stad op afstand te identificeren aan de hand van een luchtfoto of een stadsplattegrond, dat wil zeggen aan de hand van een ander soort representatie. Daarbij moet worden aangemerkt dat de objectiviteit van dergelijke representaties slechts schijn is; de blik van de kijker kan heel subtiel gemanipuleerd worden door sommige delen van de stad prominenter in beeld te brengen dan andere.⁶ Bovendien is het nog maar de vraag of het bijvoorbeeld een niet-Parijzenaar lukt de stad Parijs op een plattegrond te herkennen als daarin de clichématige herkenningpunten onduidelijk zijn gemarkeerd.

Het artikel 'Symbolic Representation and the Urban Milieu' uit 1958 van de sociologen R. Richard Wohl en Anselm L. Strauss is een van de weinige publicaties die nagenoeg dezelfde redenering volgen.⁷ Wohl en Strauss wijzen op de menselijke behoefte om de veelheid aan indrukken die een stedelijke omgeving teweegbrengt, als het ware in een enkele blik te vatten. Symbolische representaties van een stad voorzien in die psychische behoefte. Om deze redenering kracht bij te zetten verwijzen zij naar een van de grondleggers van de stadssociologie, Robert Ezra Park, die in *The City* uit 1926 al schreef dat de stad vooral een mentale toestand ('a state of mind') is: 'Als, zoals Robert Park suggereerde, de stad een "mentale toestand" is, dan moeten stadsmensen psychologisch reageren op hun stedelijke omgeving, ze moeten, tot op zekere hoogte, proberen om de betekenis van de complexiteit ervan te vatten, zowel in figuurlijke en symbolische zin als in letterlijke zin.'⁸ De menselijke conditie, of we die nu psychologisch of kentheoretisch beschouwen, vraagt als het ware om een compacte symbolische representatie van een stad.

Verwante theorieën

De recente toenemende belangstelling voor het beeld van de stad komt vanuit allerlei historische en sociaal-wetenschappelijke disciplines. Zo werkt de Duitse etnoloog Rolf Lindner sinds een aantal jaren aan een interessante 'antropologie van de stad'.⁹ Hij is vooral geïnteresseerd in het beeld van een stad dat gebaseerd is op clichématige typering van de mensen die er wonen. In een artikel uit 2006 met de titel 'The Gestalt of the Urban Imaginary' geeft hij een visie op de verhouding tussen de verbeelde stad en de reële stad die nauw verwant is aan de mijne.¹⁰ Lindner verzet zich in deze tekst tegen het idee dat de imaginaire stad los staat van de echte stad. De verbeelde stad is geen vlucht uit de realiteit, betoogt hij, maar juist een manier om in contact te komen met die realiteit: '(...) het imaginaire geeft meer diepte aan de realiteit (...). In andere woorden: het imaginaire geeft aan een plek betekenis, zin (...).'¹¹ Maar Lindner doet in dit artikel ook een daadwerkelijke poging te achterhalen hoe een imaginaire stad ontstaat en hoe een onderzoeker deze op het spoor kan komen. Daartoe ontleent hij

aan stadsonderzoeker Gerald Suttles het begrip 'the cumulative texture of local urban culture', wat zich (hoewel moeizaam) laat vertalen als het stapsgewijs groeiende weefsel van de lokale stedelijke cultuur.¹² Dit weefsel is volgens Suttles traceerbaar door het onderzoeken van collectieve representaties van een stad. Lindner waardeert vooral de veelheid aan materiaal die Suttles noemt als vindplaatsen van collectieve representaties, van begraafplaatsen tot telefoonboeken, of, in Suttles' eigen woorden: '(...) niet alleen wat mensen in hun musea zetten, maar ook wat ze op hun autobumpers en T-shirts zetten.'¹³ Volgens Suttles en Lindner zal onderzoek van dit materiaal uitwijzen dat de collectieve representaties van een stad een 'opmerkelijke duurzaamheid' te zien geven, dat wil zeggen dat het karakter van de imaginaire stad gedurende lange tijd nauwelijks verandert. Dat komt doordat de collectieve representaties een weefsel vormen, waar steeds nieuwe representaties bij komen, die voortbouwen op het al bestaande weefsel. Lindner vergelijkt het met intertekstualiteit. De werking van dit weefsel zou geïllustreerd kunnen worden met als voorbeeld de zogenaamde 'style musette': slechts een fragmentje van deze bekende accordeonmuziek is al genoeg om een beeld van Parijs op te roepen, omdat deze muziek zo vaak is gebruikt, samen met beelden van en verhalen over Parijs, als een collectieve presentatie van de stad.

Deze twee elementen in het artikel van Lindner, de overlapping van de imaginaire stad met de echte stad, en een analyse van het stapsgewijs groeiende weefsel van de lokale stedelijke cultuur, zijn ook cruciaal in mijn benadering. Lindner en Suttles bieden echter geen uitvoerige historische casestudy's waarin deze theoretische uitgangspunten worden toegepast, en ook de meeste andere auteurs over de representatie van de stad als sturende factor beperken zich tot het opzetten van een theoretisch raamwerk.¹⁴

Een gunstige uitzondering vormt de uitgebreide historische studie *The Image of Georgian Bath, 1700-2000* uit 2000 van Peter Borsay. Deze auteur maakt inzichtelijk dat de geschiedenis van Bath eenvoudigweg niet geschreven kan worden zonder de representatie van de stad in ogenschouw te nemen, omdat sommige ontwikkelingen alleen verklaard kunnen worden vanuit het heersende beeld van de stad. Dat beeld mag grotendeels het product zijn van fictie, de kracht ervan is zo groot dat het de reële loop van de geschiedenis vérgaand heeft beïnvloed. Andersom beïnvloeden gebeurtenissen op hun beurt de representatie van de stad, het gaat om een voortdurende wisselwerking: 'Op het meest fundamentele niveau zijn het imaginaire en het reële, het culturele en het materiële voortdurend met elkaar in interactie, als deel van een naadloos proces waarin noch de substructuur noch de superstructuur domineert.'¹⁵

De publicatie van Borsay geldt dan ook als een voorbeeldstudie, hoewel de plaatsen Rotterdam en Bath weinig met elkaar gemeen hebben. In het heden-daagse Bath is het verleden onontkoombaar aanwezig; de plaats verwijst naar haar eigen verleden door de gebouwde omgeving, door de monumenten, de straatnamen. Rotterdam daarentegen is een stad die door het bombardement en de hypermoderne herbouw van het centrum als het ware werd afgesneden van haar verleden. Toch kunnen de twee steden ook als elkaars tegenhangers

worden beschouwd. Zoals Bath consequent gerepresenteerd wordt met verwijzing naar het eigen verleden, zo werd en wordt in de representatie van Rotterdam als moderne metropool altijd aan de toekomst gerefereerd. Dit beeld van Rotterdam als de stad van de toekomst heeft waarschijnlijk zijn wortels in de negentiende eeuw, maar heeft een sterke impuls gekregen in het interbellum. In hoofdstuk 2 zal hier uitvoeriger aandacht aan worden besteed. Borsay kwam tot zijn aanpak door de specifieke ontwikkeling van het plaatsje Bath, maar hij signaleert tevens een bredere tendens, zowel in de stadsgeschiedenis als in de algemene geschiedenis, om aan representatie evenveel belang te hechten als aan primaire historische bronnen.¹⁶

De lokalisering van het denkbeeldige Rotterdam

De volgende vraag die zich aandient, is waar de collectieve representaties van Rotterdam te vinden zijn. Met andere woorden, hoe kan het 'stapsgewijs groeiende weefsel van de Rotterdamse stedelijke cultuur' worden getraceerd? Of, om het nog anders en concreter te zeggen: welk materiaal moet in ogenschouw genomen worden, en welk materiaal niet, om het denkbeeldige Rotterdam te reconstrueren? De aan Gerald Suttles ontleende metafoor van het weefsel is hierbij inderdaad nuttig.¹⁷ Ik heb alleen teksten en (audiovisuele) beelden bij mijn onderzoek betrokken, die refereren aan een al bestaand beeld, die voortborduren, om een andere handwerktechniek te hulp te roepen, op een bestaand patroon. Strikt persoonlijke ontboezemingen over wat Rotterdam voor een bepaald persoon betekent, zijn in het kader van dit onderzoek niet interessant. Ook het bereik van het materiaal heeft een rol gespeeld: interessant zijn vooral uitspraken over Rotterdam (in welke vorm dan ook) die voor een groot publiek zijn bestemd, of zich in ieder geval in het publieke domein begeven. Alleen al de intentie om een publieke uitspraak te doen, impliceert op zijn minst een dialoog met het bestaande beeld van de stad. Zo zijn publieke uitspraken (in een krant bijvoorbeeld) die het beeld van Rotterdam als wereldstad bespotten, ook interessant, al distantiëren ze zich van het bestaande weefsel. Bij mijn zoektocht naar materiaal heb ik geen blinde methode gevolgd, door bijvoorbeeld alle jaargangen uit de betreffende periode van een bepaalde krant door te nemen, of alle televisie-uitzendingen over Rotterdam te bekijken. Ik ben gaan zoeken op plaatsen waarvan ik wist of vermoedde dat ik er representaties van Rotterdam zou vinden die refereren aan het bestaande beeld. Mijn uitgangspunt was de representatie van Rotterdam als metropool. Dat die representatie aan het begin van de eenentwintigste eeuw dominant aanwezig is, heb ik laten zien in de inleiding van dit boek. In mijn onderzoek heb ik gezocht naar de genese, de ontwikkeling en de sturende invloed van dat dominante beeld.

Het stapsgewijs groeiende weefsel dat het beeld van Rotterdam vormt, is geen statisch geheel. Sommige aspecten van het beeld van Rotterdam maken in de loop der tijd een transformatie door of krijgen meer of minder nadruk. Zo was het internationale karakter aan het begin van de twintigste eeuw verbonden met de haven, terwijl rond 2000 de multiculturele samenstelling van de bevolking het

internationale karakter symboliseert. Het beeld van Rotterdam als metropool heeft bovendien specifieke nuances die andere metropolen niet hebben, bijvoorbeeld de werklust en daadkracht die typerend voor Rotterdam zouden zijn. Deze twee aspecten hangen nauw samen met de haven als beeldbepalend element. De aanduiding van Rotterdam als werklustig en daadkrachtig zou men met Rolf Lindner ook antropologisch kunnen noemen, omdat het gaat om clichés over de inwoners die worden overgedragen op het beeld van de gehele stad.¹⁸

De creatieve klasse

In de inleiding heb ik al gezegd dat ik de opvatting verwerp dat citymarketing zo machtig is dat het een beeld van een stad naar believen kan vormen. Zoals uit dit boek zal blijken, zijn er allerlei factoren en actoren die een rol spelen bij het ontstaan en de ontwikkeling van een stedelijk beeld. Wel is uit mijn onderzoek gebleken dat één bepaalde groep actoren, namelijk kunstenaars en andere culturele experts, een voortrekkersrol speelt. Na een periode waarin het beeld van Rotterdam als wereldstad een crisis doormaakte, grofweg de jaren 1965-1975, heeft deze groep creatieve mensen het beeld van Rotterdam als metropool nieuw leven in geblazen en allerlei stedelijke initiatieven ontplooid vanuit een grootstedelijke visie op de stad. Ik vraag nadrukkelijk aandacht voor de activiteiten van deze groep culturele experts, die tegenwoordig vaak wordt aangeduid met de mooie term 'creatieve klasse',¹⁹ en daarmee zet ik mij af tegen een beschrijving van de ontwikkeling van Rotterdams stedelijk-culturele klimaat als een strak door de gemeente geregisseerd proces.

Het is belangrijk te beseffen dat gemeentelijk cultuurbeleid slechts een van de krachten is die spelen in een stedelijk klimaat. De initiatieven van individuen zijn vaak minstens zo belangrijk. In het algemeen zijn gemeentelijke beleidsnota's vaak een reactie op ontwikkelingen die door individuele personen al in gang zijn gezet. Die individuele bijdragen aan het stedelijk klimaat zijn echter in tegenstelling tot het gemeentelijke beleid niet gedocumenteerd, en daarom wordt hun betekenis voor de stedelijke ontwikkeling op den duur onzichtbaar. In de bestaande literatuur over de recente stedelijk-culturele ontwikkeling van Rotterdam geeft men zich nauwelijks of geen rekenschap van de rol van die individuele initiatieven, en dan denk ik met name aan de publicaties van Jan van Adrichem (1987), Erik Hitters (1996), Irina van Aalst (1997) en Han Meyer (1999). Vooral in het geval van Hitters wekt dit verwondering, omdat zijn intentie nu juist was om de cultuur van Rotterdam niet alleen uit het perspectief van overheidsbeleid te schrijven: 'De schijnbare vanzelfsprekendheid van het Nederlandse cultuurbeleid leidt in het kunstonderzoek al te vaak tot eenzijdige, sterk door beleidsdenken gekleurde studies. Impliciet wordt op die manier de kunstwereld primair benaderd als object van overheidsbeleid. In deze studie probeer ik dat te vermijden (...).'²⁰ Hoewel Hitters vier dimensies onderscheidt in het culturele stedelijk leven, namelijk financiering, initiatief, organisatie en legitimatie, komen van de particuliere bemoeiingen met de cultuur alleen de dimensies financiering en legitimatie goed uit de verf, namelijk door uitvoerige aandacht voor bedrijfsmatige sponsoring. In mijn boek ligt de

nadruk wat betreft particulieren juist meer op de twee andere dimensies, namelijk initiatief en organisatie.

Dat individuele initiatieven op cultuurgebied in het algemeen in de stedelijke geschiedschrijving minder aandacht krijgen dan gemeentelijk cultuurbeleid, valt goed te verklaren. Gemeentelijk beleid wordt namelijk keurig geboekstaafd en vervolgens gearchiveerd. Daardoor is het voor historici heel gemakkelijk te reconstrueren. Daarentegen zijn andere stedelijke activiteiten, ideeën en initiatieven meestal nauwelijks gedocumenteerd en als er al wat is vastgelegd, wordt dat later vaak weggegooid of slecht bewaard. Alleen getuigen kunnen nog herinneringen ophalen aan wat er is gebeurd, gedacht en gemaakt. Deze getuigenverslagen in combinatie met de incomplete documentatie leveren echter zo'n gefragmenteerd beeld op dat dit meestal niet de aandacht trekt van historici die de ontwikkeling van een stad willen beschrijven. Dit betekent niet dat deze particuliere initiatieven minder invloedrijk zijn dan officieel beleid. Algemeen wordt erkend dat juist de inbreng van individuen en officiële samenwerkingsverbanden voor het stedelijk-culturele klimaat onmisbaar zijn.²¹ Om deze inbreng voor wat betreft Rotterdam in de periode 1970-2000 goed in kaart te brengen, heb ik met diverse betrokkenen interviews gehouden. Een lijst van geïnterviewden is achter in dit boek opgenomen.

Velen zullen tegen mijn aanpak inbrengen dat het Rotterdams gemeentebeleid op het gebied van cultuur toch bekendstaat als excellent. Daarom wil ik met nadruk stellen dat het niet mijn bedoeling is iets af te dingen op die reputatie. Ik wil er echter wel twee nuancerende opmerkingen over maken. De eerste nuancering is een herhaling van wat zojuist gezegd is, namelijk dat juist de wisselwerking met particuliere initiatieven zo vruchtbaar is; zonder een ondernemende creatieve klasse is een gemeente nergens. De tweede nuancering is dat het succesvolle Rotterdamse gemeentebeleid veel minder schuilt in nota's die een langetermijnbeleid uitzetten, dan in individuen op gemeentelijke posities die op het juiste moment de juiste beslissing nemen. Voormalig wethouder Joop Linthorst bijvoorbeeld heeft geen enkele cultuurnota op zijn naam staan, maar wordt door veel kunstenaars en cultureel ondernemers gezien als een bestuurder die zeer veel voor het stedelijk-culturele klimaat van Rotterdam heeft gedaan.²² Op zijn conto worden onder meer de oprichting van het Nederlands Architectuurinstituut, Nighttown en de Kunsthal geschreven.²³ Ted Langenbach kon zijn inmiddels befaamde club Now & Wow oprichten omdat kunstwethouder Hans Kombrink voelde voor zijn plannen, en de watertaxi op de Maas is er volgens Daan van der Have gekomen omdat wethouder Hans Simons zich er sterk voor maakte.²⁴ Ook deze persoonlijke verdiensten staan vaak niet in gemeentelijke documenten beschreven en bereiken de geschiedschrijving niet, omdat de bron ervan 'hearsay' is, en dus dubieus.

Voor wat betreft de specifieke voortrekkersrol van de creatieve klasse als het gaat om de vorming van het beeld van een stad, wil ik verwijzen naar de algemeen erkende pioniersfunctie van kunstenaars en andere creatieven bij de herwaardering van verwaarloosde wijken, het proces van 'gentrification'. Sharon Zukin heeft dit proces als eerste beschreven in haar boek *Loft Living* uit 1982, aan de hand van de transformatie van de New Yorkse wijk SoHo. SoHo was een lichtelijk in verval geraakte buurt met kleine productiebedrijfjes, waar meer en meer gebouwen leeg

kwamen te staan. Nadat kunstenaars de esthetische kwaliteit van de bebouwing van de wijk in de jaren zestig van de vorige eeuw hadden ontdekt, en in de grote en goedkope, leegstaande panden waren getrokken, groeide de wijk in de jaren zeventig uit tot een levendige ontmoetingsplek voor kunstenaars, kunstliefhebbers en galeriehouders. Tegen het einde van het decennium wilden ook niet-kunstenaars een zogeheten loft in SoHo, een grote, ongedeelde ruimte, en vanaf het begin van de jaren tachtig werd de voormalige armoebuurt een dure yuppenwijk, met trendy restaurants en winkels.²⁵ Zukin wijst er met nadruk op dat de voornaamste kracht achter deze ontwikkeling een 'esthetische conjunctuur' is: 'Dus als mensen lofts aantrekkelijk vonden in de jaren zeventig, moeten er bepaalde waardeveranderingen samen zijn gekomen in de jaren zestig. Er moet een "esthetische conjunctuur" zijn geweest.'²⁶

Mij gaat het hier vooral om de functie van kunstenaars of andere culturele specialisten als het gaat om het ontdekken van de esthetische kwaliteit van een stedelijk landschap. Door met een andere blik naar een stedelijk landschap te kijken, zijn zij in staat de uitstraling ervan te veranderen: '(...) hun interactieve functie is niet dat zij een nieuw [stedelijk] landschap bouwen dat er anders uitziet dan eerst, maar dat zij er een nieuwe visie aan opleggen'.²⁷ Een dergelijk proces heeft Rotterdam ook ondergaan na de crisis van het beeld van de stad rond 1970. Rotterdam werd toen als te groot, te ruim, te modern, te zakelijk en daarom ongezellig ervaren. Kunstenaars zagen als eersten in dat de 'holistische kwaliteit' van Rotterdam nu juist schuilt in de grootte, de ruimte, de moderniteit en zakelijkheid, kortom in de moderne grootstedelijke allure. Vanuit deze visie op de stad ontplooiden zij initiatieven die het beeld van de stad weer in overeenstemming brachten met de historische wortels ervan.

Interpretatie van de bronnen

Het bronnenmateriaal dat ik heb verzameld voor dit onderzoek heeft als gemeenschappelijk kenmerk dat het om publieke uitspraken gaat die refereren aan het bestaande beeld van Rotterdam, zoals hierboven al werd gezegd. Qua vorm en medium zijn de bronnen echter zeer divers. Ze lopen uiteen van publiciteitsbrochures en gedichten tot columns in kranten en televisiecommercials. Mijn interpretatiemethode van al dit verschillende materiaal is kunsthistorisch gestoeld. Ik hanteer een iconologische methode waarvoor de basis is gelegd door Erwin Panofsky in de jaren dertig van de twintigste eeuw.²⁸ Panofsky heeft deze methode uitsluitend toegepast op oudere kunst, maar door anderen zijn de principes van zijn methode aangepast aan andersoortig materiaal. Zelfs voor de meest recente transformatie van de kunstgeschiedenis tot 'visual studies', is Panofsky nog steeds een ijkpunt. W.J.T. Mitchell, uitvinder van de term 'pictorial turn' en een invloedrijk auteur op het gebied van 'visual culture', noemt Panofsky een 'onvermijdelijk model en uitgangspunt voor elke algemene opzet van wat nu "visual culture" wordt genoemd'.²⁹

De iconologische methode van Erwin Panofsky is een interpretatiemethode, met als doel de betekenis van een kunstwerk te achterhalen.³⁰ De methode doet

geen uitspraak over de esthetische waarde van een kunstwerk; het 'kunstgehalte' van de voorstelling die wordt geïnterpreteerd is volkomen irrelevant. Daarom kunnen ook niet-artistieke beelden aan de interpretatie worden onderworpen. In de praktijk laat de methode zich met enige aanpassingen gebruiken voor het beschrijven en duiden van alle soorten media, waaronder beelden, teksten en audiovisueel materiaal.

Aan de basis van iedere iconologische interpretatie ligt een beschrijving van het voorliggende materiaal, waarbij zo min mogelijk geïnterpreteerd wordt. Vervolgens wordt de horizon van de te interpreteren voorstelling of tekst als het ware stapsgewijs verbreed, door steeds meer contextuele informatie te betrekken bij het achterhalen van de betekenis van een voorstelling. Panofsky zelf is daarbij wel eens te ver gegaan, zoals zijn critici hebben gesteld. Hij verbond kunstwerken soms met teksten die veel ouder waren, terwijl zijn doel was om de contemporaine betekenis van het werk te reconstrueren.³¹

Twee aspecten zijn bijzonder aantrekkelijk aan de iconologische methode zoals die door Panofsky is geformuleerd. Het eerste is de rijkdom en veelheid aan materiaal die hij aanbeveelt als referentiekader voor een interpretatie. Daarbij spelen teksten een belangrijke rol; Panofsky is van mening dat een kunsthistoricus evenveel kennis moet hebben van teksten als van beelden, om tot een interpretatie te komen die recht doet aan de betekenis van het werk in zijn tijd. Het tweede aspect is de stapsgewijze opbouw, die altijd begint met een beschrijving. Daardoor kan de methode helder en controleerbaar worden toegepast, zonder dat de interpretatie als een voldongen feit wordt gepresenteerd. Dat geeft de lezer de mogelijkheid de interpretatie eventueel te verwerpen en er een andere tegenover te stellen.

Een voorbeeld van hoe ik de iconologische methode heb toegepast, komt voor in hoofdstuk 2 van dit boek. Het is de interpretatie van de voorkant van het tijdschrift *Groot Rotterdam* van 27 juli 1928, waarop een foto van de stad Chicago is afgebeeld (p. 46). Ik beschrijf allereerst wat er te zien is op de foto en hoe de foto is gepositioneerd ten opzichte van de kop met de titel van het tijdschrift. Vervolgens verbind ik wat er te zien is op de foto met het bijschrift onder de foto en concludeer op basis daarvan dat de foto bedoeld is als een toekomstvisioen van Rotterdam. Tot slot betrek ik een ruimere context bij de interpretatie, namelijk de symbolische betekenissen die in deze tijd werden toegekend aan de stad Chicago. Zo heb ik ernaar gestreefd al het door mij verzamelde materiaal eerst te beschrijven en vervolgens stapsgewijs van een bredere relevante context te voorzien. Daarbij lopen de beschrijving en de interpretatie vloeiend in elkaar over, net als bij Panofsky zelf, die stelde dat de interpretatie 'één organisch en ondeelbaar proces' vormt.³²

1 Voorbeelden van conferenties dan wel gespecialiseerde sessies op conferenties: 'Urban Mindscapes of Europe', Faculty of Humanities, De Montfort University, Leicester, 29 april 2004; sessie 'Urban images and representations in Europe and beyond during the 20th century', Seventh International Conference on Urban History, 'European City in Comparative Perspective', Panteion University of Social and Political Science, Athene, 27-30 oktober 2004; conferentie 'Art and the City', Universiteit van Amsterdam, 11-12 mei 2006.

Een selectie van publicaties in chronologische volgorde: Wohl, R.R. & A.L. Strauss (1958), 'Symbolic Representation and the Urban Milieu', *The American Journal of Sociology*, 63 (5) maart 1958, p. 523-532.

Lynch, K. (1960), *The Image of the City*, Cambridge, Massachusetts/Londen: The MIT Press.

Suttles, G.D. (1984), 'The Cumulative Texture of Local Urban Culture', *The American Journal of Sociology*, 90 (2) september 1984, p. 283-304.

Scherpe, K.R. (1988), *Die Unwirklichkeit der Städte. Großstadtdarstellungen zwischen Moderne und Postmoderne*, Hamburg: Rowohlt's Enzyklopädie.

Donald, J. (1992), 'Metropolis: The City as Text', in: R. Bocoock & K. Thompson (red.), *Social and Cultural Forms of Modernity*, Cambridge: Polity Press in Association with The Open University, p. 417-461.

Stieber, N. (1994), 'De representatie van de stad Groningen', in: S. Cusveller (red.), *Stad! De stad en haar identiteit*, Hoogezand: Molior, p. 59-80.

King, A.D. (1995), 'Re-presenting world cities: cultural theory/social practice', in: P.L. Knox & P.J. Taylor (red.), *World Cities in a World-System*, Cambridge: Cambridge University Press, p. 215-231.

King, A.D. (red.) (1996), *Re-Presenting the City*, Hampshire/Londen: Macmillan Press Ltd.

Rodwin, L. & R.M. Hollister (red.) (1984), *Cities of the Mind: Images and Themes of the City in the Social Sciences*, New York/Londen: Plenum Press.

Balshaw, M. & L. Kennedy (red.) (2000), *Urban Space and Representation*, Londen/Sterling, Virginia: Pluto Press.

Borsay, P. (2000), *The Image of Georgian Bath, 1700-2000: Towns, Heritage and History*, Oxford: University Press.

Madsen, P. & R. Plunz (red.) (2002), *The Urban Lifeworld: Formation, Perception, Representation*, Londen/

New York: Routledge.

Stevenson, D. (2003), *Cities and Urban Cultures*, Maidenhead/Philadelphia: Open University Press.

Lindner, R. (2006), 'The Gestalt of the Urban Imaginary', *European Studies*, 23, p. 35-42.

2 Stadsontwikkeling Rotterdam (1981), *Stedebouw in Rotterdam: Plannen en opstellen 1940-1981*, Amsterdam: Van Gennep.

Beeren, W., P. Donker Duyvis et al., (red.) (1982), *Het Nieuwe Bouwen in Rotterdam 1920-1960*, Delft: Delft University Press.

Haan, H. de & I. Haagsma (1982), *Stadsbeeld Rotterdam 1965-1982*, Utrecht: Oosthoek's Uitgeversmaatschappij B.V.

Pinder, D. & K.E. Rosing (1988), 'Public policy and planning of the Rotterdam waterfront: a tale of two cities', in: B.S. Hoyle, D.A. Pinder & M.S. Husain (red.), *Revitalising the Waterfront: International Dimensions of Dockland Redevelopment*, Londen/New York: Belhaven Press, p. 114-128.

Wagenaar, C. (1992), *Welvaartsstad in wording: De wederopbouw van Rotterdam*, Rotterdam: NAI Uitgevers.

Aarts, M. (red.) (1995), *Vijftig jaar wederopbouw Rotterdam: Een geschiedenis van toekomstvisies*, Rotterdam: Uitgeverij 010.

Andela, G. & C. Wagenaar (red.) (1995), *Een stad voor het leven: Wederopbouw Rotterdam 1940-1965*, [Rotterdam:] De Hef.

Meyer, H. (1999), *City and Port: Urban Planning as a Cultural Venture in London, Barcelona, New York, and Rotterdam: changing relations between public urban space and large-scale infrastructure*, Utrecht: International Books.

Crimson, P. Gadanho et al. (red.) (2001), *Post. Rotterdam: Architecture and City after the tabula rasa/Arquitectura e Cidade após a tabula rasa*, Rotterdam: 010 Publishers.

Rooijendijk, C. (2005), *That City is Mine! Urban Ideal Images in Public Debates and City Plans, Amsterdam & Rotterdam 1945-1995*, Faculteit der Maatschappij- en Gedragswetenschappen/Amsterdam Institute for Metropolitan and International Development Studies (AMIDSt), Amsterdam: Universiteit van Amsterdam.

Vanstiphout, W. (2005), *Maak een stad: Rotterdam en de architectuur van J.H. van den Broek*, Rotterdam:

010 Publishers.

3 Adrichem, J. van (1987), *Beeldende kunst en kunst-beleid in Rotterdam 1945-1985*, Rotterdam: Museum Boymans-van Beuningen.

Hagendijk, W. (1994), *10 jaar zomercarnaval Rotterdam*, Rotterdam: Museum van Volkenkunde/Van de Rhee.

Hulscher, L. (1994), *De menselijke stem: 25 jaar Poetry International. Sphinx Cultuurprijs voor Martin Mooij*, Zutphen: Walburg Instituut.

Gaemers, C. (1996), *Achter de schermen van de kunst: Rotterdamse Kunststichting 1945-1995*, Rotterdam.

Hitters, E. (1996), *Patronen van patronage: Mecenaat, protectoraat en markt in de kunstwereld*, Utrecht: Jan van Arkel.

Aalst, I. van (1997), *Cultuur in de stad: Over de rol van culturele voorzieningen in de ontwikkeling van stads-centra*, Utrecht.

Ulzen, P. van (red.) (1999), *90 over 80: Tien jaar beeldende kunst in Rotterdam: De dingen, de mensen, de plekken*. Rotterdam, NAi Uitgevers/Stichting Kunstpublicaties Rotterdam.

4 Wagener, W.A. (1951), 'Rotterdam', in: C. Oorthuys et al. (red.), *Land en volk: Steden (De schoonheid van ons land; dl. 10)*, Amsterdam: Contact, p. 68-73.

Vries, J. de (1965), *Amsterdam Rotterdam: Rivaliteit in economisch-historisch perspectief*, Bussum: C.A.J. van Dishoeck.

Frijhoff, W. (1989), 'De stad en haar geheugen', *Oase: Tijdschrift voor ontwerp, onderzoek en onderwijs*, 24, p. 14-21.

Ostendorf, W. (1990), 'Het imago van Rotterdam', *Geografisch Tijdschrift*, XXIV (3), p. 273-277.

Laar, P.T. van de (1998), *Veranderingen in het geschied-beeld van de koopstad Rotterdam*, Rotterdam [: de auteur].

Lieftinck, M. (2003), *Appeltaart zonder appels? De beeldvorming van Rotterdam van 1945 tot 1975 in Nederlandse en buitenlandse architectuurtijdschriften*, doctoraalscriptie Faculteit der Historische en Kunstwetenschappen, Kunst- en Cultuurwetenschappen, Rotterdam: Erasmus Universiteit.

5 Bode, K. & S. van Beek (1988), *Eenheid in verscheidenheid, de concernmarketing van Rotterdam*, Rotterdam.

Berg, L. van den, L.H. Klaassen et al. (1990), *Strategische City-Marketing*, Schoonhoven: Academic Service.

Groenendijk, A. (1991), *Het Produkt Rotterdam: Kan het beleid van de stad Rotterdam in de periode 1945-1990, gericht op bedrijvigheid en bevolking, een city-marketing beleid genoemd worden?*, doctoraalscriptie Maatschappijgeschiedenis, Rotterdam: Erasmus Universiteit.

Hajer, M.A. (1993), 'Rotterdam: redesigning the public domain', in: F. Bianchini & M. Parkinson (red.), *Cultural Policy and Urban Regeneration: The West European Experience*, Manchester/New York: Manchester University Press, p. 48-72.

Berg, L. van den, J. van der Borg & J. van der Meer (1995), *Urban Tourism: Performance and strategies in eight European cities*, Aldershot (etc.): Avebury.

Neill, W.J.V., D.S. Fitzsimons et al. (red.) (1995), *Reimagining the Pariah City. Urban Development in Belfast & Detroit*, Aldershot (etc.): Avebury.

Bakkes, J. et al. (red.) (1996), *De stad aan de man gebracht: Vijftig jaar gemeenteverlichting in Rotterdam*, Rotterdam: Verlichting Bestuursdienst Rotterdam.

Cachet, E.A., M.K. Willems et al. (2003), *Eindrapport Culturele Identiteit van Nederlandse Gemeenten*, Rotterdam: ERBS (Erasmus University Centre for Contract Research and Business Support BV/Rotterdams Instituut voor Sociaal-Wetenschappelijk Beleidsonderzoek BV).

Noordman, T.B.J. (2004), *Cultuur in de citymarketing*, 's-Gravenhage: Elsevier Overheid.

6 Stieber (1994), op. cit. (noot 1), p. 59-80.

7 Wohl & Strauss (1958), op. cit. (noot 1). Dit artikel leerde ik kennen door een verwijzing ernaar in Lindner (2006), op. cit. (noot 1).

8 'If, as Robert Park suggested, the city is "a state of mind", then city people must respond psychologically to their urban environment; they must, to some extent, attempt to grasp the meaning of its complexity imaginatively and symbolically as well as literally.' (vertaling naar het Nederlands door auteur); Wohl & Strauss (1958), op. cit. (noot 1), p. 523. Park, R.E., E.W. Burgess et al. (1976 [eerste uitgave 1925]), *The City*, Chicago/Londen: The University of Chicago Press, p. 1.

9 Lindner, R. (2006), 'Der Habitus der Stadt - ein kulturgeographischer Versuch', *Petermanns Geographische Mitteilungen*, 147 (2), p. 46-53.

- 10 Lindner (2006), op. cit. (noot 1), p. 36.
- 11 '(...) the imaginary gives the real greater depth (...). In other words, the imaginary gives a place meaning, sense (...).' Lindner (2006), op. cit. (noot 1), p. 36.
- 12 Suttles (1984), op. cit. (noot 1).
- 13 'Not just what people put in their museums, but also what they put on their car bumpers and T-shirts.' (vertaling naar het Nederlands door auteur); Suttles (1984), op. cit. (noot 1), p. 284.
- 14 Lindner heeft wel een beknopte case study over Berlijn gepubliceerd, maar dit artikel is niet historisch van karakter. Lindner, R. (2005), 'Le grand récit des crottes de chien: De la mythographie de Berlin', *Sociologie et Sociétés*, 37 (1), p. 217-229.
- 15 'At the deepest level the imagined and the real, the cultural and the material are in perpetual interaction, part of a seamless process in which neither the sub-structure nor the superstructure exert primacy' (vertaling naar het Nederlands door auteur); Borsay (2000), op. cit. (noot 1), p. 253.
- 16 Borsay (2000), op. cit. (noot 1), p. 8.
- 17 Suttles (1984), op. cit. (noot 1).
- 18 Lindner (2003), op. cit. (noot 9); Lindner, (2006), op. cit. (noot 1); Lindner, (2005), op. cit. (noot 14).
- 19 Richard Florida heeft deze term geïntroduceerd in zijn boek Florida, R. (2002), *The Rise of the Creative Class: And How It's Transforming Work, Leisure, Community and Everyday Life*, New York: Basic Books. Florida bedoelt met 'creatieve klasse' een veel omvattender groep mensen dan alleen kunstenaars en andere mensen met creatieve beroepen. In theorie ziet Florida voor ieder beroep een creatieve toekomst, omdat creativiteit in de post-industriële samenleving de grootste economische waarde oplevert. Ik gebruik de beperkte, huis-tuin-en-keukendefinitie van creatieve klasse, net als de meeste Nederlandse journalisten, beleidsmakers en wetenschappers, namelijk: mensen met een beroep in de creatieve of culturele sector.
- 20 Hitters (1996), op. cit. (noot 3), p. 33.
- 21 Zie hierover bijvoorbeeld O'Connor, J. (1999), 'Popular Culture, Reflexivity and Urban Change', in: J. Verwijnen & P. Lehtuvuori (red.), *Creative Cities: Cultural Industries, Urban Development and the Information Society*, Helsinki: University of Art and Design Helsinki, p. 76-101.
- 22 Typerend is dat Linthorst een publicatie aangeboden kreeg bij zijn afscheid: Beijer, G. et al. (1994), *Over Rotterdam: Toekomstvisies aangeboden aan Joop Linthorst bij zijn afscheid als gemeenteraadslid en wethouder van de gemeente Rotterdam*, Rotterdam: Uitgeverij o10.
- 23 Dat Linthorst een lans heeft gebroken voor Nighttown is minder bekend dan zijn persoonlijke inspanningen voor het architectuurinstituut en de Kunsthal, zie Burger, F. (1989), 'Town van de directie', *Town Magazine*, 2 februari 1989, p. 31.
- 24 Interviews auteur met Daan van der Have, 14 januari 2003, Ted Langenbach, 7 november 2003, Hans Kombrink, 29 maart 2004.
- 25 Kostelanetz, R. (2003), *SoHo: The Rise and Fall of an Artists' Colony*, New York/Londen: Routledge.
- 26 'So if people found lofts attractive in the 1970s, some changes in values must have "come together" in the 1960s. There must have been an "aesthetic conjuncture".' (vertaling naar het Nederlands door auteur); Zukin, S. (1982), *Loft Living: Culture and Capital in Urban Change*, Baltimore/Londen: The Johns Hopkins University Press, p. 14-15.
- 27 'they interact not to build a new landscape that looks different from what went before, but to impose a new perspective on it.' (vertaling naar het Nederlands door de auteur); Zukin (1982), op. cit. (noot 26), geciteerd in: O'Connor & Wynne (red.) (1996), op. cit. (noot 21), p. 53.
- 28 Zie voor een kort overzicht van de oorsprong en verdere ontwikkeling van de iconologie Falkenburg, R.L. (1993), 'Iconologie en historische antropologie: een toenadering', in: M. Halbertsma & K. Zijlmans (red.), *Gezichtspunten: Een inleiding in de methoden van de kunstgeschiedenis*, Nijmegen: SUN, p. 139-174.
- 29 Mitchell, W.J.T. (1994), *Picture Theory: Essays on Verbal and Visual Representation*, Chicago/Londen: The University of Chicago Press, p. 16: 'The current revival of interest in Panofsky is surely a symptom of the pictorial turn. Panofsky's magisterial range, his ability to move with authority from ancient to modern art, to borrow provocative and telling insights from philosophy, optics, theology, psychology and philology, make him an inevitable model and starting point for any general account of what is now

called “visual culture”.

30 Panofsky, E. (1972 [eerste uitgave 1939]), *Studies in Iconology: Humanistic Themes In the Art of the Renaissance*, New York (etc.): Icon Editions, Harper &

Row, p. 3-31 ('Introductory').

31 Falkenburg (1993), op. cit. (noot 28), p. 147.

32 Panofsky (1972 [eerste uitgave 1939]), op. cit. (noot 30), p. 31.

LOSSE NUMMERS 15 CENT

GROOT

6^e JAARG. N^o. 19 — 27 JULI 1928

ROTTTERDAM

REDACTIE EN ADMINISTRATIE: STATIONS¹

ROTTERDAM — TELEFOON INTERC. No. 540



HOE ROTTERDAM ER BINNEN ENKELE JAREN UIT ZAL ZIEN

Elk jaar worden de gebouwen in de Rottestad grootscher en hooger. Wanneer straks het Driehavenplan geheel gereed is, zullen we het nog beleven, dat de stoute wolkenkrabbers van Rotterdamsche firma's met een wereldnaam aan de oevers van de Maas verrijzen.

Voorpagina *Groot Rotterdam*, 27 juli 1928, met foto van wolkenkrabbers in Chicago.

Van grootstedelijke allures naar kleinsteedse ambities

Het Rotterdam van rond 1900 stond bekend als groot, modern en ondernemend, maar niet als mooi. De stad was sinds 1850 explosief gegroeid - gelijktijdig met veel andere Nederlandse en buitenlandse steden. In 1850 telde Rotterdam ongeveer 72.000 inwoners, in 1900 ongeveer 300.000.¹ De verwachting was dat Rotterdam qua omvang de eerste stad van het land, Amsterdam, zou inhalen. Niet alleen het aantal Rotterdamse inwoners groeide, ook de haven werd alsmaar groter. In 1872-1885 werd een nieuwe, bredere, diepere en kortere verbinding met de zee gegraven, de Nieuwe Waterweg, waardoor de haven een enorme extra impuls kreeg. De Rotterdamse haven werd belangrijker dan die van Amsterdam en begon zich te meten met de havens van Londen en New York.

Tot 1850 stond Rotterdam nog bekend als een kleine, aantrekkelijke koopstad.² Tijdens de groeispurt in de tweede helft van de negentiende eeuw veranderde het aanzien van de stad: het werd een kolossale, moderne, pragmatische, industriële stad. 'O leelijk, leelijk zijt ge. Industrieel nieuw Rotterdam', is een bekende en typerende uitspraak uit 1879 van de dichter E.J. Potgieter. Rotterdam voldeed niet meer aan het ideaalbeeld van de Hollandse koopstad in de zeventiende eeuw.³ Volgens stadshistoricus Paul van de Laar werd het beeld van Rotterdam als koopstad rond 1880 vervangen door het beeld van Rotterdam als transitostad. Transitostad verwijst naar de functie van overslaghaven, die Rotterdam in deze tijd kreeg. Van de Laar is weinig expliciet over het beeld dat bij een transitostad hoort, maar duidelijk is wel dat dat beeld minder gunstig is dan dat van de koopstad. Dit is begrijpelijk, wanneer men bedenkt dat een koopstad tegelijk het visitekaartje en de etalage vormt voor de waar die er te koop is, terwijl de publieke ruimte in een transitostad slechts functioneel hoeft te zijn, niet mooi. Het beeld van de transitostad bleef volgens Van de Laar

dominant tot 1940.⁴ Ik ben echter van mening dat wat betreft de beeldvorming van Rotterdam een andere periodisering moet worden aangebracht: er ligt mijns inziens een belangrijke cesuur in de interbellumperiode. Eigenschappen van Rotterdam die aan het einde van de negentiende eeuw nog als 'lelijk' werden gezien, kregen toen een positieve lading, doordat ze in verband werden gebracht met grootstedelijkheid. Dat heeft te maken met een veranderende esthetische visie op moderniteit, die in de jaren twintig en dertig steeds meer geaccepteerd raakte.

De schoonheid van Rotterdam

De Italiaanse futuristen waren de eersten die in de jaren tien van de twintigste eeuw expliciet hun esthetische waardering uitspraken voor de verschijnselen van de moderne tijd, zoals die zich met name in de grote stad manifesteerden: gemotoriseerd verkeer, lawaai, een chaotische overvloed aan zintuiglijke prikkels, industrie, stank en ingenieursconstructies. Hun ideeën raakten snel bekend in heel Europa, en werden in een mildere vorm door veel kunstenaars overgenomen.⁵ Voor de perceptie van Rotterdam vormden de futuristische ideeën een raamwerk om de recente groei van de stad niet alleen economisch te waarderen, maar ook esthetisch.⁶ Het is dit raamwerk dat (onder meer) kan verklaren dat er in 1938 een boek verscheen over de schoonheid van Rotterdam met voornamelijk foto's van ingenieursbouw, scheepvaart, verkeer, stadslichten, moderne architectuur en de haven, kortom van de moderne, technologische aspecten van Rotterdam.⁷ Het boek verscheen in de prestigieuze serie *De schoonheid van ons land*. Deze serie werd van 1936 tot 1962 uitgegeven door uitgeverij Contact in Amsterdam en bevat achttien delen over uiteenlopende aspecten van de Nederlandse en Vlaamse cultuur en natuur. Ieder deel bevat een omvangrijk platendeel met grote zwart-witfoto's van een hoge kwaliteit. Ook de teksten zijn van een hoog niveau, en werden gewoonlijk geschreven door auteurs van naam die golden als expert op hun gebied, zoals A.M. Hammacher (over beeldhouwkunst) en A.J.J. Delen (over Vlaamse kunst). Voor het deel over Rotterdam schreef de toonaangevende Rotterdamse journalist en schrijver M.J. Brusse een tekst met als titel 'Rotterdam, de wereldhaven aan de Maas'. Qua ritme, woordgebruik en inhoud is in deze tekst beslist een echo van het futurisme te horen.⁸ Zijn lyrische, dichterlijke lofzang op de wereldhaven verradt het ideaal van een symbiose van technologie en kunst, een ideaal dat zo veel kunstenaars in deze tijd koesterden:

De snuivende winsen jagen 't rythme. De hooge rouladen van wielerende lieren rollen maar voort. 't Metalen gerinkel van kettingen en blokken, 't storten van erts in de ruimen met pauken-gedonder, de roffels van steekwagens over de kaden, 't ploffen van luiken en borden bij 't laden en lossen, 't bonken van kisten en balen en vaten als ze neerkomen in de strop. De karren, die bolde-rend de gestapelde lasten verrijden, 't ronken van de motoren als snerpand de tractors aanzetten en 't claxon-geschal: 't hoevengekliek ook nog van de paarden voor sleepers-wagens - en daar giert dan een scheeps-sirene als waanzinnig doorheen. En 't rhythmisch geplof van al die hakkepooffers.⁹

Brusse schrijft verder in zijn tekst dat Rotterdam jarenlang weliswaar werd gerespecteerd vanwege de snelle groei van de haven en de stad, maar dat er vanwege zijn uiterlijk voorkomen ook op de stad werd neergekeken: 'Jaren lang heeft Rotterdam in de familie van de Hollandsche steden gegolden als de ambachtsman. De arbeider voor een eigen bestaan, dien de verwanten respecteerden om zijn arbeidzaamheid maar op wien zij toch ook wel neerzagen, om de verwaarlozing van zijn uiterlijken staat en omdat hij zich geen tijd gunde het met de goede manieren, zelfs met de dingen van beschaving, zoo nauw te nemen - laat staan om zich ook aan de vreugde te wijden.'¹⁰ Tegenwoordig wordt echter ingezien, aldus Brusse, dat Rotterdam zijn 'beteekenis in de wereld', zijn 'welvaart en karakter', zijn 'stoere en veelal romantische schoonheid' en zijn 'levendige internationale' centrale boulevard te danken heeft aan 'het machtige havenbedrijf'.¹¹ En over het algemeen mogen Rotterdammers geen hoge opleiding genoten hebben maar zij zijn, al weer dankzij de haven, gewend aan de omgang met vreemdelingen. Bezoekers van de stad zullen versteld staan, schrijft Brusse, hoe vaak zij 'een onbevangen antwoord' op hun vragen krijgen 'in de eigen taal'.¹² Met andere woorden, Rotterdammers zijn kosmopolieten!

De foto's in het boek zijn een illustratie van een nieuwe, moderne esthetiek, die de waardering mogelijk maakt van een stad die tot voor kort bekendstond als lelijk. Puur functionele constructies zoals bruggen, kranen, laadbruggen, grijpers en natuurlijk schepen, zijn gefotografeerd in zwart-wit met sterke contrasten die de structuur van de objecten extra doen uitkomen en aan de opnamen een dramatisch effect geven. Dat dramatische effect wordt nog eens versterkt in sommige foto's door een ongebruikelijk gezichtspunt en een enkele rook- of stoompluim. De meeste foto's in het boek zijn typische voorbeelden van de zogenaamde Nieuwe Fotografie, een fotografische stijl die in de jaren twintig bekendheid kreeg en die zich onderscheidt door directheid, ongewone camerastandpunten en een voorkeur voor sobere, functionele, moderne constructies. In Rotterdam waren enkele bekende vertegenwoordigers van de Nieuwe Fotografie gevestigd, zoals Paul Schuitema - van wie een foto staat in *De schoonheid van ons land* -, Piet Zwart en Jan Kamman.

Dat er een boek over deze moderne aspecten van Rotterdam verscheen in *De schoonheid van ons land*, een serie die iedere Nederlander met belangstelling voor cultuur in de kast had staan, mag worden beschouwd als een brede acceptatie van Rotterdam als stad van de toekomst. De futuristische kwaliteiten van Rotterdam werden met deze uitgave gecanoniseerd en opgenomen in het cultureel erfgoed van Nederland.

Weltstadtsehnsucht

De schoonheid van ons land uit 1938 is slechts een van de vele voorbeelden uit de jaren twintig en dertig waaruit blijkt dat de moderne stedelijkheid van Rotterdam nu bewondering in plaats van afschuw oogstte. In artistieke kringen maar ook bij de doorsnee-inwoner was het moderne, grote, technologische Rotterdam enorm populair geworden. Dit wordt bijvoorbeeld ook geïllustreerd door de ontvangst van de nieuwe spoorbrug in het hart van de stad, bijgenaamd 'De Hef'.¹³ Niet alleen de populaire pers berichtte uitvoerig en gedetailleerd over de bouw en de ingebruikneming van de brug tussen 1925 en 1927, De Hef bracht ook kunstenaars tot artistieke experimenten, zoals



Boven foto Jan van Maanen, 'Het daverende lied van den arbeid', uit M.J. Brusse, *De schoonheid van ons land, Deel VI, Rotterdam*, Amsterdam 1938.

Onder foto Paul Schuitema van de Maasbrug uit M.J. Brusse, *De schoonheid van ons land, Deel VI, Rotterdam*, Amsterdam 1938.

Rechts Hefbrug, 1928. Foto Germaine Krull.





Boven still uit *Rotterdam de stad die nooit rust*, 1928, regie Andor von Barsy. Verkeer gold in het interbellum nog niet als iets negatiefs, maar juist als een teken van grootstedelijke dynamiek.

Onder still uit *De Steeg*, 1933, regie Jan Koelinga.



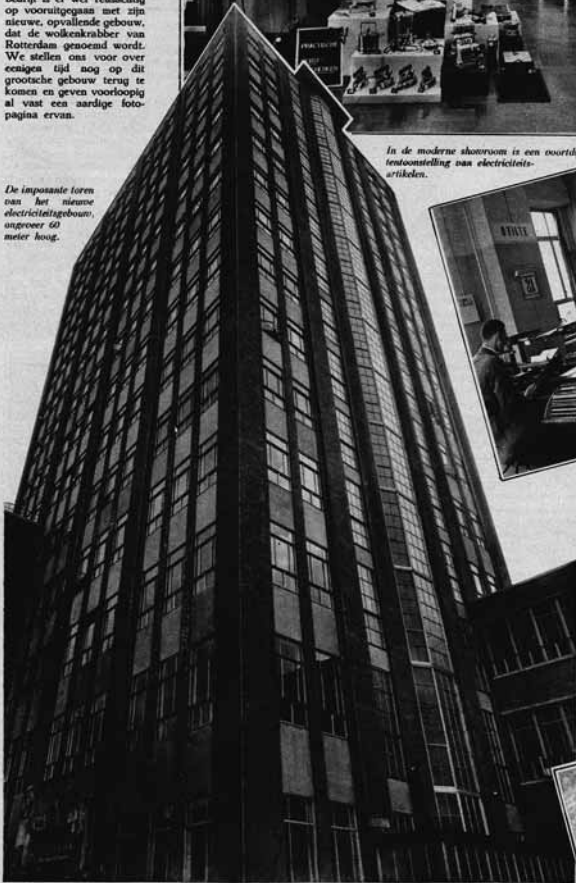
Stills uit *Berlin. Die Symphonie der Großstadt*, 1927, regie Walther Ruttmann. Deze film genoot in zijn tijd al grote bekendheid en vormde voor veel filmmakers een inspiratiebron. De chaotische verkeerssituatie van de grote stad is een belangrijk thema.

HET NIEUWE ELECTRICITEITSGEBOUW

Rotterdams Wolkenkrabber

Nu het nieuwe gebouw, aan de Rochussenstraat, van het Electriciteitsbedrijf te Rotterdam in gebruik is genomen, hebben we enkele speciale interieurfoto's gemaakt van dit groote genestagebouw, waarin o.m. de technische en administratieve diensten van het G. E. B. gevestigd zijn. Ook vindt men er ruimten voor demonstratie en expositie, voor recreatie, enz. Het Electriciteitsbedrijf is er wel reusachtig op vooruitgegaan met zijn nieuwe, opvallende gebouw, dat de wolkenkrabber van Rotterdam genoemd wordt. We stellen ons voor over eenigen tijd nog op dit groote gebouw terug te komen en geven voorloopig al vast een aardige fotopagina ervan.

De imposante toren van het nieuwe electriciteitsgebouw, ongeveer 60 meter hoog.



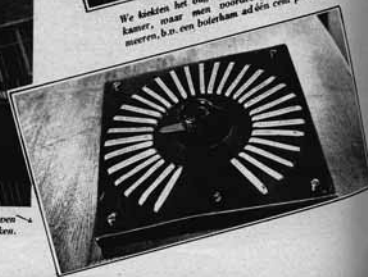
In de moderne showroom is een voortdurende tentoonstelling van electriciteitsartikelen.



In de correspondentiezaal; overal licht en lucht! Het is er aangenaam te verblijven.



We klinken het buisje in de prettige koffiekamer, maar men doordeedt kan communiëren, b.v. een bliksem al dan niet p. stuk!



Dit instrument bezadt zich op vele lesenaars. De man van den lesenaar zet het pennetje even op de afdeeling, waaraan hij zich begeeft. Men heeft hem, bij afwezigheid, dan niet te zoeken.

Artikel 'Rotterdams wolkenkrabber' uit *Groot Rotterdam*, 1 januari 1932.

de bijna geheel abstracte, destijds al wereldberoemde film *De Brug* van Joris Ivens uit 1928. Andere avant-gardekunstenaars fotografeerden de brug, diverse schrijvers schreven erover, en zelfs tot op de dag van vandaag zijn er kunstenaars die De Hef, die in 1993 overbodig werd door de aanleg van een treintunnel, tot onderwerp van hun werk maken.¹⁴ Men zou De Hef kunnen zien als een Rotterdamse versie van de Eiffeltoren. In beide gevallen gaat het om ingenieursconstructies waarbij de mogelijkheden van het materiaal, staal, optimaal zijn benut om een enorm hoog, luchtig bouwwerk te realiseren. Beide constructies hebben zeer veel kunstenaars geïnspireerd en bovendien is De Hef, net als de Eiffeltoren, lange tijd een beeldmerk van de stad geweest - tot de bouw van de Euromast in 1960.¹⁵

De versmelting van kunst en machinerie was bij uitstek een kenmerk van modernistische of nieuw-zakelijke vormgeving en architectuur. Rotterdam verwierf in de jaren twintig en dertig een sterke reputatie als stad van het modernisme. Al in 1926 schreef de bekende architectuurhistoricus en hoogleraar bouwkunde J.G. Wattjes in de inleiding van zijn boek *Nieuw-Nederlandsche Bouwkunst* dat het buiten Nederland gebruikelijk is een Amsterdamse en een Rotterdamse richting te onderscheiden in de Nederlandse architectuur.¹⁶ Sommige architectuurhistorici hebben om die reden gepleit voor de introductie van het begrip 'Rotterdamse School', naar analogie van de Amsterdamse en de Delftse School.¹⁷ De bekendste voorbeelden van Nederlandse nieuwe zakelijkheid werden inderdaad in Rotterdam gebouwd, bijvoorbeeld de Van Nellefabriek, de Bergpolderflat, het café De Unie, het warenhuis de Bijenkorf en de woonwijken Spangen en Kiefhoek. Ook veel nieuw-zakelijke architecten en vormgevers, zoals J.A. Brinkman, W.H. Gispen, J.B. van Loghem, H.A. Maaskant, J.J.P. Oud, Paul Schuitema, Mart Stam, W. van Tijen en Leendert van der Vlugt, waren in Rotterdam gevestigd. J.J.P. Oud, die niet alleen actief was als architect maar ook als theoreticus van de nieuwe zakelijkheid, bekleedde van 1918 tot 1930 de functie van stadsarchitect. Ook waren er maar liefst twee fabrieken voor stalenbuismeubelen en andere moderne interieurontwerpen: Gispen, de bekendste, en d3, de wat minder bekende concurrent.

De reputatie van Rotterdam als stad van het modernisme werd versterkt door het beeld van Rotterdam als zakelijke, moderne, op de toekomst gerichte stad. Men zou kunnen zeggen dat Rotterdam ook modernistisch was in de ruimere, populaire zin van het woord. Als zodanig was de stad als het ware een perfect decor voor het modernisme als stroming in de vormgeving. Dat modernistische Rotterdam in ruimere zin is onder meer heel overtuigend verbeeld in films over de stad - in een medium dus dat op zichzelf al het modernste van het modernste was. Maar ook in andere media, tot en met familietijdschriften, wordt Rotterdam voorgesteld als moderne stad. Er zijn vier aspecten die daarbij steeds extra worden aangezet: ten eerste de verkeersdrukke, ten tweede de hoge gebouwen, ten derde de nachtelijke lichten van de stad, vooral de relatief nieuwe uitvinding van de lichtreclames, en tot slot de haven inclusief de rivier met de bruggen.¹⁸

Beelden van verkeersstromen zijn in deze tijd een populair middel om stedelijke dynamiek te suggereren. Gemotoriseerd verkeer had nog niet de negatieve bij-smaak die het tegenwoordig heeft, integendeel, de auto en meer in het algemeen de snelheid van moderne vervoersmiddelen werd door velen zelfs regelrecht verheerlijkt, en ook dit is een doorwerking van het futuristische gedachtegoed. In de film met de



Stills uit *Berlin. Die Symphonie der Großstadt*, 1927, regie Walther Ruttmann. Naast hectisch verkeer zijn ook de avondlijke lichten van de stad en de reclames vast onderdeel van de grotesque stadsiconografie.



H. Schröfer-Carsten, 'De smalle Hoofdsteege en de breede moderne Coolsingel bij avond', foto uit M.J. Brusse, *De schoonheid van ons land, Deel VI, Rotterdam*, Amsterdam 1938. Ook Rotterdam kon in 1938 al grootstedelijk gefotografeerd worden.

veelzeggende titel *Rotterdam. De Stad, die nooit rust* uit 1928 van de Rotterdamse, uit Hongarije geëmigreerde regisseur Andor von Barsy zien we beelden van hectische verkeersstromen die zich een weg banen door de stad.¹⁹ Andere films uit deze jaren die Rotterdam als een drukke verkeersstad tonen, zijn *De Steeg* uit 1933 van Jan Koelinga en *Maasbruggen*, 1937, onder regie van Paul Schuitema. Ook steden als Berlijn, Londen en Parijs werden in deze tijd voorgesteld met drukke, snelle verkeersaders, om hun dynamiek en grootstedelijkheid te onderstrepen.²⁰

Het beleid vanuit de gemeente Rotterdam was er in deze tijd op gericht het gemotoriseerde verkeer nog veel meer ruimte te geven. Alle stedenbouwkundige ingrepen stonden in dienst van een soepele doorstroming van autoverkeer; in naam van de auto werden zelfs monumenten geofferd zoals het winkelgebouw Plan-C aan de Kolk. Het Schielandshuis ontkwam in 1933 maar net aan de sloop.²¹ Bijzonder trots waren de Rotterdammers op de in 1942 aangelegde tunneltraverse, die het auto's mogelijk maakte al in Blijdorp snelheid te maken om vanaf de noordkant van de stad de Maastunnel in te duiken naar Rotterdam-Zuid, en vice versa. Dat de tunneltraverse met een vooruitziende blik werd gemaakt, in ieder geval wat betreft de groei van het verkeer, mag blijken uit het feit dat deze nog steeds en onveranderd functioneert. De verkeersader heeft twee dubbele rijstroken die van elkaar gescheiden zijn door een verhoging en de meeste kruisingen zijn ongelijkvloers. Dit zijn kenmerken van een moderne autosnelweg, die in Nederland nog nergens anders waren toegepast. De tunneltraverse kan dan ook worden beschouwd als de eerste snelweg van Nederland.

Behalve razendsnel verkeer hoorde bij het beeld van een moderne stad hoogbouw. Rotterdam had in het interbellum nog niet veel hoge gebouwen, maar ging er wel prat op het hoogste kantoorgebouw van Nederland binnen zijn grenzen te hebben, namelijk Het Witte Huis uit 1879, 45 meter hoog. Voor *Rotterdam. De Stad, die nooit rust* filmde Von Barsy Het Witte Huis zonder de bovenkant, zodat de suggestie wordt gewekt van een wolkenkrabber die buiten beeld nog veel verder de lucht in klimt. Jan Koelinga filmde De Bijenkorf op een vergelijkbare manier. Suggestief is ook de kikkerperspectieffoto die op 1 juli 1932 in het familietijdschrift *Groot Rotterdam* verscheen naar aanleiding van de ingebruikname van het nieuwe Elektriciteitsgebouw. Dit gebouw was maar liefst 58 meter hoog, en *Groot Rotterdam* kopte dan ook triomfantelijk: 'Rotterdams Wolkenkrabber'. Overigens is alleen al de titel van het tijdschrift een knipoog naar grootstedelijkheid! De droom ooit een echte skyscraper-stad te worden naar Amerikaans voorbeeld leefde bij dit tijdschrift - en dus bij vele tienduizenden Rotterdammers²² - al veel langer. Op de voorpagina van *Groot Rotterdam* van 27 juli 1928 is een foto afgedrukt van een zicht op Chicago met de vele skyscrapers die elkaar verdringen aan de oevers van de rivier. De hoogte van de gebouwen wordt overdreven door één wolkenkrabberspits boven het kader van de foto uit te laten steken, dwars door de kop van het tijdschrift. Duidelijk zichtbaar is ook een brede verkeersweg en een brug over de rivier vol auto's. Dat de foto Chicago voorstelt, vermeldt het tijdschrift niet. De foto wordt gebruikt als was het een visioen, en wel een toekomstvisioen van Rotterdam: 'Hoe Rotterdam er binnen enkele jaren uit zal zien', vermeldt het onderschrift. En in iets kleinere letters: 'Elk jaar worden de gebouwen in de Rottestad grootscher en hooger. Wanneer straks het Driehavenplan geheel gereed is, zullen we het nog beleven, dat de stoute wolkenkrabbers van Rotterdamsche firma's met een

wereldnaam aan de oevers van de Maas verrijzen.¹²³

Moderne Amerikaanse steden werden in de jaren twintig in Europa inderdaad beschouwd als een soort tastbaar geworden toekomstvisioen.²⁴ En van alle Amerikaanse steden gold Chicago als de meest typische Amerikaanse stad.²⁵ Chicago werd volgens Marco D'Eramo niet gezien als een unieke stad, zoals Parijs of New York, maar juist als een typische, gemiddelde moderne Amerikaanse stad.²⁶ Ook Berlijn, een stad die qua karakter en geschiedenis veel gemeen heeft met Rotterdam, is herhaaldelijk vergeleken met Chicago, de eerste keer door de Amerikaan Mark Twain in 1891 en daarna steeds weer door vele anderen. Die vergelijking werd niet ingegeven door concreet aanwijsbare gelijkenissen tussen de twee steden, maar door de moderniteit van Berlijn, een moderniteit die volgens Twain en zijn navolgers on-Europees aandeed. Overigens werd Berlijn, net als Rotterdam, in deze tijd veel moderner en grootstedelijker voorgesteld dan de stad werkelijk was. Berlijn leed, net als Rotterdam, aan *Weltstadtsehnsucht*, een mooie Duitse term die zich alleen houterig laat vertalen als de hunkering een wereldstad te zijn.²⁷ Het oerbeeld van de moderne metropool was in deze tijd de Amerikaanse grote stad, en zoals gezegd werd Chicago van alle Amerikaanse steden gezien als de meest Amerikaanse.²⁸ Chicago stond voor de opmars naar moderniteit en was geschikt als een metafoor voor Berlijns omwenteling.²⁹ De vergelijking van Rotterdam met Chicago moet in ditzelfde licht worden gezien. Zowel Berlijn als Rotterdam spiegelden zich dus aan Chicago. De verklaring voor de 'Weltstadtsehnsucht' van beide steden moet waarschijnlijk gezocht worden in het feit dat zowel Berlijn als Rotterdam beide lange tijd bekend hadden gestaan als groot maar lelijk.³⁰ Vanuit een grootstedelijke visie konden de eerst verfoede kenmerken van de steden positief worden gewaardeerd.

Het derde aspect, de nachtelijke verlichting van de stad, werd in deze tijd bij uitstek met een modern stadsleven geassocieerd. Steden als Londen, Parijs en Berlijn waren beroemd om hun nachtelijke (reclame)verlichting, en ook Rotterdams winkel- en uitgaansstraten werden regelmatig in hun nachtelijke glorie geportretteerd. Opvallende gekleurde lichtreclames waren te vinden op hoge bouwwerken als Het Witte Huis (een reclame voor Van Nelle), De Hef (Blue Band) en de nieuwe Van Nellefabriek - moderniteit bekroond met moderniteit. Net als de auto stond de reclame in deze tijd nog niet in een kwaad daglicht. Advertenties en reclames werden niet als bedrieglijke verleiders gezien, maar als een moderne vorm van informatieverstrekking en in veel gevallen als een vorm van kunst.

De haven en de rivier met de bruggen, het vierde aspect waarmee Rotterdam in het interbellum als 'grootstad' werd voorgesteld, is enerzijds verbonden met de andere drie aspecten: de brug, de kranen, laadbruggen en andere hoge constructies in de haven creëren een skyline die doet denken aan een stad met echte skyscrapers. Anderzijds hebben de haven en de rivier ook een eigen betekenis in die zin dat ze staan voor contacten met de wereld, en daarmee voor het kosmopolitische karakter van de wereldstad.

Geconcludeerd kan worden dat de representatie van de metropool een iconografisch thema is dat herkend kan worden aan drie vaste elementen: verkeer, hoogbouw en stadslichten. In het geval van Rotterdam is de haven een extra element, dat aansluit bij de andere drie.



Foto's van Cas Oorthuys uit *De schoonheid van ons land, Land en volk, De steden*, Amsterdam/Antwerpen 1951. Hoewel dit boek een beeld moet geven van het naoorlogse Rotterdam, zijn voornamelijk vooroorlogse, modern ogende gebouwen afgebeeld.



Foto Cas Oorthuys van de toegang tot de Korte Lijnbaan, uit J.W. de Boer, *Rotterdam dynamische stad*, Amsterdam 1959. Dit fotoboek met 236 foto's van Cas Oorthuys was ongekend populair en werd drie keer herdrukt. De sfeer van het boek is typerend voor het optimisme van de wederopbouwperiode. Het geloof in het modernisme is nog ongebroken. De tekst bij deze foto luidt: 'De achtergevellichten der omringende flats geven een geheimzinnig effect door hun starre regelmatigheid'.



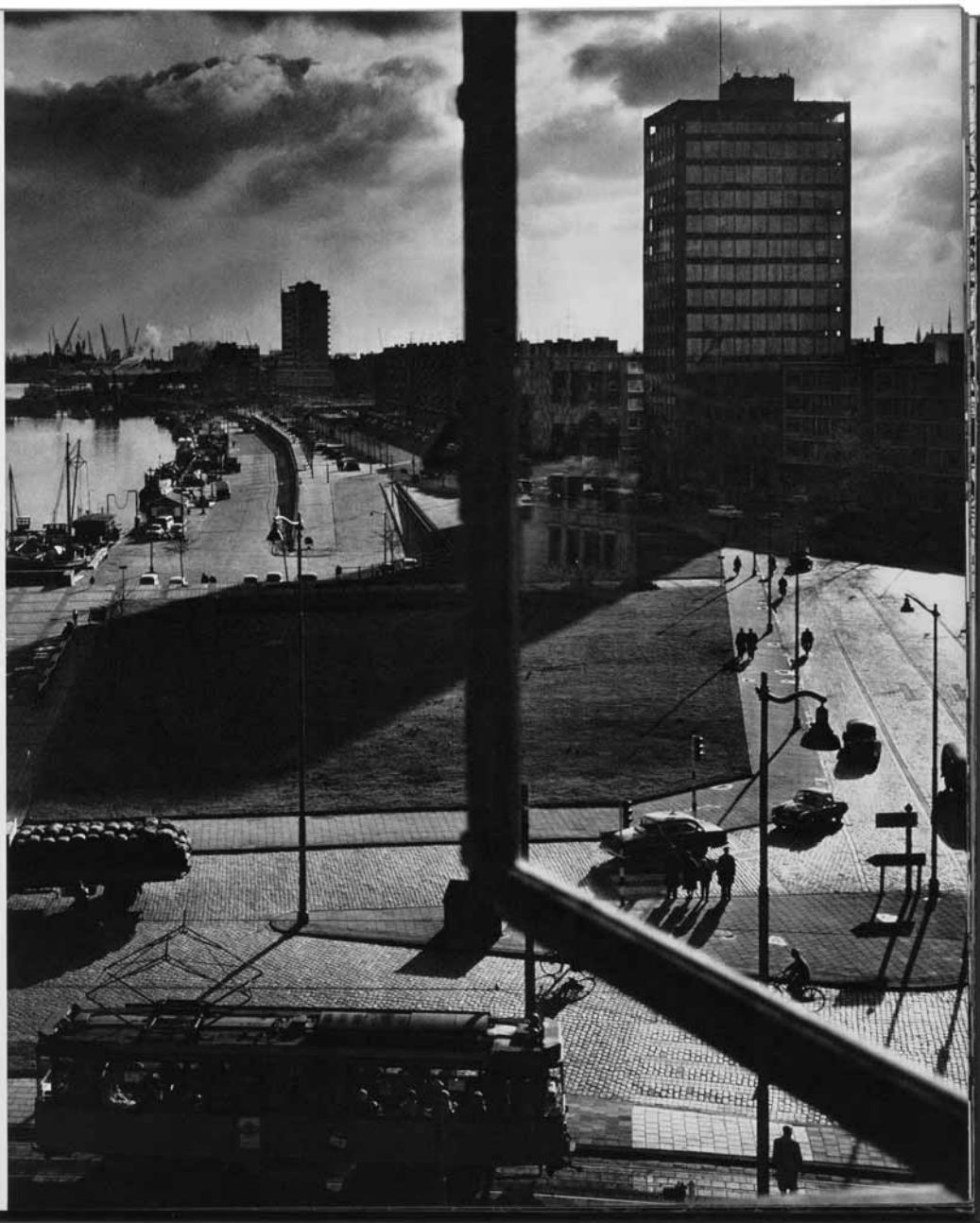


Foto Cas Oorthuys van de Leuvehaven Westzijde, uit J.W. de Boer, *Rotterdam dynamische stad*, Amsterdam 1959.

Wereldstad in wederopbouw

De moderne grootstedelijkheid van Rotterdam werd in deze tijd dus gecelebreerd, zowel door kunstenaars als door het grote publiek. Men kon haast niet wachten tot Rotterdam nog meer auto's, nog meer brede straten, nog meer hoge gebouwen, nog meer schepen, nog meer grotestadsgeluiden zou bevatten. Deze euforie over de moderne tijd kreeg een nog ronkender vervolg tijdens de eerste twee decennia die volgden op de Tweede Wereldoorlog. De lege vlakke die was overgebleven in de stad nadat het oorlogspuin was geruimd, werd aangegrepen om de moderniteit eens te meer ruim baan te geven. Al voor en tijdens de Tweede Wereldoorlog was gewerkt aan een nieuw stedenbouwkundig plan volgens de nieuwste opvattingen. Dit resulteerde uiteindelijk in het zogenaamde Basisplan, dat werd geprezen vanwege zijn grotestadsallure. Net als vóór de oorlog werd grootstedelijkheid geassocieerd met autoverkeer, hoge gebouwen en brede straten met verlichte winkels: 'Rotterdam wordt ruim, het zal de allure krijgen van een wereldstad: het snelle verkeer, de brede boulevards, de hoge gebouwen zullen gezamenlijk een sfeer van bedrijvigheid scheppen, die in overeenstemming is met het hedendaagse leven. Gemoedelijk zal het er niet zijn, maar wij zien op het ogenblik liever een rij glanzende auto's dan een rijtuig met oude dames', zo schreef de Rotterdamse krant *Het Vrije Volk* in 1952 stoer.³¹

Als Rotterdam in 1951 opnieuw wordt geportretteerd in de serie *De schoonheid van ons land*, dit keer in een boek over verschillende Nederlandse steden, zien we dat de stad ondanks de verwoestingen van de oorlog niet veel anders wordt neergezet dan in het hierboven besproken boek uit dezelfde serie van 1938. Cas Oorthuys is de fotograaf, en hij toont ons allereerst de Maasbruggen, dan de Coolsingel met de Beurs, het HBU-gebouw en de Bijenkorf - gebouwen die alledrie ontkomen waren aan het bombardement en de erop volgende brand -, vervolgens verkeer 'op en onder de Maas' (met dat laatste is de Maastunnel bedoeld), dan de Wilhelminakade met het kantoor van de Holland-Amerika Lijn, vervolgens de Lloydkade en Jobshaven met schepen en vemen, daarna een bladzijde met vier voorbeelden van Rotterdamse 'hoogbouw' (de toren van Museum Boymans, de toren van Diergaarde Blijdorp, het Elektriciteitsgebouw en het flatgebouw aan de Kralingse Plas), hierna weer de Coolsingel, en tot slot een detailopname van de gevel van een nieuwe modernistische torenflat aan het Zuidplein. De foto's in de naoorlogse publicatie zijn qua sfeer vergelijkbaar met die van 1938 door de nadruk op de havenactiviteiten en de moderniteit van de stad, maar opmerkelijk genoeg ook letterlijk, omdat in de publicatie van 1951 bijna alleen vooroorlogse gebouwen zijn afgebeeld. En toch is de naoorlogse publicatie nadrukkelijk bedoeld om het nieuwe Rotterdam-in-wording voor het voetlicht te brengen, getuige ook de woorden van W.A. Wagener, die tekende voor de tekst over Rotterdam: 'het nieuwe Rotterdam van de toekomst zal een stad van een totaal andere schoonheid zijn, zeker zo overweldigend als toen [de auteur verwijst naar het Rotterdam van vóór 1800], maar dan voor de moderne mens'.³² De conclusie kan niet anders zijn dan dat het Rotterdam-van-de-toekomst waar men in 1951 van droomde gelijk is aan het Rotterdam-van-de-toekomst waar al vóór de oorlog aan gebouwd werd. Er is, met andere woorden, sprake van een sterke continuïteit tussen de interbellumperiode en de wederopbouwtijd waar het gaat over de visie op de stad. Dit is overigens geen nieuwe constatering, in de literatuur



Boven ansichtkaart 'Rotterdam wereldstad in opbouw', ca.1953.

Stills uit *Stad zonder hart*, 1966, regie Jan Schaper; **midden links** het grootstedelijke verkeer wordt in deze film getoond om te laten zien hoe snel de stad na iedere werkdag tussen half zes en half zeven leegloopt; **rechts** de *voice-over* bij dit beeld vertelt: 'In plaats van de andere 20.000 [woningen] kwamen er kantoren, banken, verzekeringsmaatschappijen en vooral brede wegen'; **onder links** beeld van een uitgestorven Rotterdam, met als gesproken commentaar: 'strakke gevels, die een kille, afwerende stemming oproepen'; **rechts** Rotterdam bij avond, een stereotiep grootstedelijk beeld. Maar dit is slechts schijn, zo legt de commentaarstem uit: 'En wie de lichten van de duizenden auto's ziet, en daarna z'n oog wendt naar de stad, die zojuist z'n lichten ontstoken heeft, die denkt: Rotterdam is een wereldstad. Maar wie een uur later in het centrum komt, ziet wel de schitterende fontein en de grote gebouwen van de concerns, en hij hoort wel het prachtige carillon, maar hij vindt de Coolsingel en het Raadhuisplein leeg, althans, hij treft daar bijna geen mensen aan.'

over de architectonische en stedenbouwkundige ontwikkeling van Rotterdam was het lange tijd een gemeenplaats om te wijzen op 'een ononderbroken moderne traditie in de Nederlandse architectuur en stedenbouw'.³³ Blijkbaar was er niet alleen onder architecten en stedenbouwkundigen, maar ook onder een breder publiek sprake van een voortlevend, door de oorlog ongebroken toekomstbeeld van Rotterdam. Ook het immens populaire, drie keer herdrukte boek *Rotterdam dynamische stad* (eerste druk 1959), met 236 foto's van Cas Oorthuys, bevestigt de continuïteit tussen vooroorlogs modern Rotterdam en naoorlogs modern Rotterdam.

De echte breuk in de visie op Rotterdam kwam later, vanaf het midden van de jaren zestig. Die breuk is bijvoorbeeld duidelijk zichtbaar wanneer twee films over Rotterdam, één uit de jaren twintig en één uit de jaren zestig, met elkaar worden vergeleken. De ene film is het al genoemde *Rotterdam. De Stad, die nooit rust* uit 1928 van Andor von Barsy en de andere is *Stad zonder hart* uit 1966 van Jan Schaper. De belangrijkste elementen van de film van Von Barsy kwamen al aan de orde: verkeersstromen, hoogbouw, stadslichten en de haven. Ook Jan Schaper toont beelden van verkeer, maar vanuit een heel ander, negatief perspectief: het gaat hem erom te laten zien hoe snel het centrum van de stad iedere avond tussen halfzes en halfzeven leegstroomt en geheel verlaten achterblijft. Een voice-over vertelt hoe dit verschijnsel te verklaren valt: 'Er woonden in het hart van Rotterdam, voordat dat hart vernietigd werd, in 25.000 huizen ongeveer 100.000 Rotterdammers. (...) Niet meer dan 5.000 van de 25.000 woningen die er eerst stonden zijn in het centrum teruggekomen. In plaats van de andere 20.000 kwamen er kantoren, banken, verzekeringsmaatschappijen en vooral brede wegen'. De film toont dat de Rotterdamse binnenstad in deze tijd inderdaad zeer brede wegen had, sommige zijn maar liefst achtbaans. De gewone Rotterdammer kan geen enthousiasme meer opbrengen voor dit staaltje van moderne stadsplanning, getuige het volks klinkende commentaar dat bij de beelden te horen valt: 'we wilden geen klinische, bezemschone stad'. De modernistische gebouwen worden afgedaan als 'strakke gevels, die een kille, afwerende stemming oproepen'. Het vroegere Rotterdam daarentegen wordt in *Stad zonder hart* geïdealiseerd. Vooroorlogs Rotterdam wordt voorgesteld als druk en vol, het Rotterdam van 1966 als kaal en leeg. Van overeenkomsten tussen de vooroorlogse en de naoorlogse stad die (onbedoeld) naar voren komen in de reeks *De schoonheid van ons land*, is in de visie van Schaper geen sprake. Integendeel, de beelden van het oude en het nieuwe Rotterdam zijn zo gekozen dat het om twee totaal verschillende steden lijkt te gaan. De voice-over doet tal van aanbevelingen om de stad weer meer op vroeger te doen lijken: er zou minder verkeer moeten komen, er zouden meer kraampjes moeten komen, meer bomen ook, en meer kleinschalige uitgaansgelegenheden. Met beelden vanuit een van de weinige kleine uitgaansgelegenheden van dat moment, Cabaret in den Twijfelaar, veegt *Stad zonder hart* tot slot de vloer aan met het heiligste der heiligen van de Rotterdamse stedentrots: de dynamiek. We zien en horen jonge mensen het liedje *Bagger* zingen, dat de in een permanente staat van afbraak en opbouw verkerende stad als onderwerp heeft. Het refrein klinkt treiterig 'Ba-ba-ba-ba-bagger', gevolgd door honende regels als 'Werk dan en bruis dan' en 'we zijn energiek'. Het heroïsche Rotterdam-van-de-toekomst, 'de stad die nooit rust', werd hier ten grave gedragen.

C70 en het ideaal van de kleinschaligheid

In de tweede helft van de jaren zestig begon er onder bewoners en stadsbestuur onvrede te ontstaan over de stedelijke omgeving. Rotterdam was in veler ogen ongezellig, er was te weinig stedelijke levendigheid, en als een van de belangrijkste boosdoeners beschouwde men de bouwwijze van de binnenstad. Dit beeld van Rotterdam, dat het een stad was die weliswaar economisch een ontzagwekkende prestatie had geleverd, maar waar het onaangenaam toeven was, vormde het centrale aandachtspunt van de manifestatie C70.

C70 was de vierde grootschalige feestelijke manifestatie die de gemeente Rotterdam op touw zette in de naoorlogse periode. In 1950, 1955 en 1960 waren er ook groots opgezette tentoonstellingen georganiseerd, omlijst met allerlei activiteiten.³⁴ Alledrie deze tentoonstellingen waren gehouden in het Museumpark en het Park, twee belendende terreinen waartussen de Westzeedijk loopt. De eerste twee manifestaties, Ahoy' en E55, waren inhoudelijk nauw verwant. Ze brachten door middel van diverse educatieve en artistieke presentaties een lofzang uit op het herbouwde Rotterdam, op zijn haven en industrie en op de technologische vooruitgang in het algemeen. De Floriade had een iets andere invalshoek, omdat de basis hiervan werd gevormd door een tuinbouwtentoonstelling. Maar ook binnen dit kader werd technologie omhelsd, zoals blijkt uit de (positieve) aandacht die er was voor pesticiden, genetische manipulatie en de nieuwste kastechnieken.

C70 week in meerdere opzichten af van de eerdere drie manifestaties. Om te beginnen wat betreft de locatie: de tentoonstelling vond niet plaats in Museumpark en Park, maar in de binnenstad van Rotterdam. Maar ook inhoudelijk ademde de tentoonstelling een geheel andere sfeer, die duidelijk terug te voeren valt op de mentaliteitsveranderingen die de samenleving sinds 1960 hadden omgewoeld. Technologie en industrie waren veel minder prominent aanwezig en werden zeker niet meer verheerlijkt. Verder was de schaal van de objecten en de paviljoens op C70 in vergelijking veel bescheidener. Foto's van de eerdere tentoonstellingen, met name van E55, tonen bezoekers die zich als kleine poppetjes vergapen aan enorme, imponerende presentaties. Typerend voor C70 zijn daarentegen de vele verkleinwoorden die nodig waren om de verschillende onderdelen te benoemen. De tentoonstelling barstte van de 'paviljoentjes', 'koepeltjes', 'cafeetjes', 'kraampjes', 'winkeltjes' en 'eethuisjes'.³⁵

De keuze voor de binnenstad als locatie van C70 en de hang naar kleinschaligheid hingen direct met elkaar samen. De Rotterdamse binnenstad stond bekend als 'ongezellig', zo valt herhaaldelijk te lezen in het promotiemateriaal van C70 en in de commentaren op de tentoonstelling, en de oorzaak van die ongezelligheid zou liggen in de te ruime opzet van de stedelijke leefomgeving. In de *Internationale Gids C70* staat het zo geformuleerd: 'De kolossale binnenstad zou een te grote schaal hebben om er een sfeer van gezelligheid te scheppen. C70 heeft een poging gedaan om Rotterdam van dit voor een stad niet zo vriendelijk imago af te helpen.'³⁶ Klein is gezellig, zo luidde kortom het (ongeschreven) motto voor deze tentoonstelling, en dat is aan bijna alle onderdelen van de tentoonstelling af te lezen. Allereerst aan de kunststof koepeltjes, die een overkapte wandelroute van zo'n tweeëneenhalve kilometer door de binnenstad vormden. Wie onder deze bont gekleurde koepeltjes liep, hoefde tijdelijk de verfoeide grootschaligheid van de binnenstad niet waar te nemen. De overkoepelde

170

rotterdam heeft de kleinste haven ter wereld...

n.l. Havodam, de 200 meter lange maquette, waar u 's werelds grootste haven in het klein ziet. Een van de attracties van C70. Havens, schepen, kranen, bruggen: alles natuurgetrouw op schaal nagebouwd en door u in beweging te zetten. C70 biedt: meer! Een kabelbaan, dwars door het centrum... Dolfinarium, het drijvende dolfinarium... de tot 170 m verhoogde Euromast... overdekte promenades... café's, eethuizen en winkeltjes midden op straat... Dat alles 5 maanden lang met daarnaast elke dag feestelijke evenementen zoals wijkfeesten, muziekuitvoeringen, dansfestijnen, sportactiviteiten enz. Vraag de agenda bij de VVV.

Rotterdam Communicatie 70
Feestelijke ontmoeting van mens en stad



Boven publiciteitsmateriaal voor maquette van de haven tijdens C70.

Onder ansichtkaart van de gekleurde kunststof koepeltjes tijdens C70.



Coolsingel met overkoepelde wandelroute tijdens de manifestatie C70, foto Tom Kroeze.

route voerde langs de buitenexposities en de vele paviljoentjes, tijdelijke bouwsels die ter gelegenheid van C70 waren neergezet op de Coolingsingel en omgeving. Een foto van de Coolingsingel ten tijde van C70 laat scherp het contrast zien tussen enerzijds de koepeltjes en paviljoentjes en anderzijds de bestaande gebouwen die er als reuzen bovenuit torenen.

Zelfs de haven van Rotterdam, die zich sinds 1962 de grootste van de wereld mocht noemen, werd grappend gekleineerd met de C70-reclameleus 'Rotterdam heeft de kleinste haven ter wereld...'. Daarmee werd verwezen naar de maquette van de haven, Havodam, die een van de topattracties van de tentoonstelling vormde. Maar gezien de recente kritiek op de voortdurende expansie van de Rotterdamse haven is het verleidelijk de leus te duiden als een halfbewuste poging de haven als minder bedreigend voor te stellen. In de C70-gids staan de ambivalente gevoelens over de haven expliciet geformuleerd. De toon is lichtelijk bitter: 'Nu onder andere de industriële ontwikkeling van Rotterdam heeft bijgedragen aan de welvaart, die Nederland een kwart eeuw na de bevrijding kent, komt er weerstand tegen een verdere industrialisatie. Begrijpelijk. (...) Niet voor niets is Rotterdam het twistpunt in een discussie, die het welzijn van de mens in een geïndustrialiseerde samenleving wil waarborgen.'³⁷ Waren de tentoonstellingen in 1950, 1955 en 1960 nog doortrokken van het Rotterdamse succesverhaal, met de haven als het fundament, nu werd Rotterdam door de organisatoren zelf aangeduid als 'een verzamelpunt (...) van veel hedendaagse problemen'.³⁸

Het negatieve beeld van Rotterdam als een te grootschalige en ongezellige stad, was al twee jaar vóór C70 aan de orde gesteld in een wetenschappelijk onderzoek van de hand van sociaal-psycholoog prof. dr. R. Wentholt, getiteld 'De binnenstadsbeleving en Rotterdam'. Wentholt baseert zich in zijn studie op twee enquêtes onder Rotterdammers over hun binnenstad, namelijk een mondelinge steekproefenquête onder honderd Rotterdammers, en een reeks gesprekken met vijftientig Rotterdamse notabelen.³⁹ Uit beide reeksen interviews kwam een overwegend negatief oordeel over de Rotterdamse binnenstad naar voren. De termen waarmee dat negatieve oordeel werd uitgesproken, zijn min of meer dezelfde als die in de publiciteit rond C70: 'De vaakst genoemde redenen van het onbehagen met het centrum betroffen de ongezelligheid van de sfeer in de binnenstad; de onpersoonlijkheid, kaalheid, koudheid, stijfheid, zakelijkheid van het uiterlijk; het algehele voorkomen van de binnenstad; de wijidheid van de straten, de lelijkheid, plompheid en massiviteit van de gebouwen, de lege ruimten, de dode plekken, het gebrek aan intimiteit.'⁴⁰ Wentholt probeert vervolgens in zijn studie deze subjectieve uitspraken over Rotterdam een objectieve grondslag te verschaffen, door middel van een analyse van de architectuur en stedenbouw. Deze analyse pakt over het geheel ongenadig vernietigend uit. Dat Wentholts objectiviteit echter zeer twijfelachtig genoemd mag worden, blijkt alleen al uit de frequentie van de woorden 'gezellig' en 'ongezellig'. Of iets als 'gezellig' wordt ervaren, is immers van veel meer factoren afhankelijk dan een bouwtrant of een stedenbouwkundige aanleg. Bovendien zijn veel van de stedenbouwkundige karakteristieken die Wentholt zonder meer als negatief beschouwt, in wezen neutraal; in een andere context zouden ze zelfs als positief uitgelegd kunnen worden. Het gaat met name om aanduidingen als 'zakelijkheid', 'wijidheid', 'lege ruimten', 'openheid', 'recht-hoekigheid'.⁴¹ Aan het begin van de eenentwintigste eeuw is Rotterdam nog steeds

zakelijk, wijd, open en rechthoekig te noemen, en beschikt de stad nog altijd over grote lege ruimten, maar nu hebben deze aanduidingen een veel positievere lading gekregen.

Omstreeks 1970 was men er echter nog ronduit van overtuigd dat de zo node gemiste gezelligheid met kleinschalige bouwsels opgeroepen kon worden. En C70 leek die overtuiging te staven, want volgens vele inwoners van Rotterdam was de stad in geen dertig jaar zo gezellig geweest: 'Na de vijf maanden C'70 worden vergelijkingen getrokken met Rotterdam voor 1940. Oudere mensen zeggen dat in alle dertig afgelopen jaren de gezelligheid van voor '40 niet weer zo dichtbij is geweest als de afgelopen zomer. De kale, functionele binnenstad was weer rommelig, ook door de vele mensen, die de straten van een levend tapijt voorzagen.'⁴² Een officieel publieksonderzoek van het NIPO bevestigde dit beeld.⁴³ Deze vergelijking met het Rotterdam van vóór 1940 heeft meer met nostalgie te maken dan met de historische werkelijkheid. Al voor Rotterdam in de Tweede Wereldoorlog verwoest werd door Duitse en later ook geallieerde bombardementen, waren veel van de kleinschalige buurten afgebroken om plaats te maken voor brede wegen. Het is een begrijpelijke nostalgie, die als onderdeel van rouwverwerking over de verloren gegane stad kan worden beschouwd.

C70 werd dus als een succes beschouwd als het ging om het verhogen van de leefbaarheid⁴⁴ van de binnenstad. Eindelijk begon Rotterdam weer gezellig te worden, en niets leek meer voor de hand te liggen dan voortzetting van het beleid van kleinschalige, intensievere bebouwing. Wie de loop van de geschiedenis niet kent, zou denken dat aan het einde van de twintigste eeuw alle wijde straten en open plekken in de stad dicht bebouwd zouden zijn en dat de modernistische, rechthoekige bouwtrant voorgoed in de ban gedaan zou zijn. Het Rotterdam van rond 2000 geeft echter een totaal ander beeld te zien. De recente stedenbouwkundige en architectonische aanpak is meer verwant aan het wederopbouwmodernisme dan aan het kleinschaligheidsmotto van C70.

In de interbellumperiode ontstond een nieuwe visie op Rotterdam, waardoor de moderne stedelijkheid van de stad positief gewaardeerd kon worden. Rotterdams grootstedelijkheid werd in representaties van de stad extra aangezet, door de nadruk op verkeersstromen, hoogbouw, nachtelijke lichten en de haven en de rivier. Van deze vier aspecten kunnen de eerste drie, verkeer, hoogbouw en 'city lights' worden beschouwd als de vaste ingrediënten van een grotestadsiconografie, zoals die in deze jaren ontstond. Ook Berlijn, Parijs en de grote Amerikaanse steden werden voorgesteld met nadruk op deze aspecten.

Er ligt wat betreft het beeld van de stad geen breuk in de oorlog. Het metropolitaine beeld dat in de interbellumperiode ontstond, kreeg een naadloos vervolg in de wederopbouwperiode. Pas halverwege de jaren zestig begon het beeld van Rotterdam als wereldstad deuken op te lopen, en rond 1970 verkeerde Rotterdam als het ware in een identiteitscrisis. De stad was nog steeds groot, ruim, zakelijk en modern, maar die eigenschappen werden niet langer geapprecieerd. De tentoonstelling C70 was de eerste van een reeks pogingen om Rotterdam kleinschaliger te maken.

1 Laar, P. van de (2000), *Stad van formaat. Geschiedenis van Rotterdam in de negentiende en twintigste eeuw*, Zwolle: Waanders, p. 173.

2 Van de Laar (2000), op. cit. (noot 1), p. 8.

3 Van de Laar (1998), *Veranderingen in het geschiedbeeld van de koopstad Rotterdam*, Rotterdam [: de auteur], p. 1.

4 Van de Laar (2000), op. cit. (noot 1), p. 8.

5 Zie over de invloed van het futurisme bijvoorbeeld Banham, R. (1980 (1960)), *Theory and Design in the First Machine Age*, Londen: The Architectural Press.

6 Koot, R. (2001), 'De Hef en het imago van de modernste stad van Nederland: Een brug tussen haven en avant-garde', in: M. Halbertsma & P. van Ulzen (red.), *Interbellum Rotterdam: Kunst en cultuur 1918-1940*, Rotterdam, NAI Uitgevers, p. 20-44.

7 Brusse, M.J. et al. (1938), *Rotterdam (De schoonheid van ons land; dl. VI)*. Amsterdam, Uitgeverij Contact. Om precies te zijn: van de 50 foto's passen er slechts 6 niet in een van deze categorieën.

8 Brusse kende de ideeën en de teksten van de futuristen waarschijnlijk uit de eerste hand, omdat hij als journalist voor de *Nieuwe Rotterdamse Courant* werkte toen de futuristen Rotterdam bezochten in 1913, een gebeurtenis waaraan in de Rotterdamse kranten uitgebreid aandacht werd besteed. Zie hierover Kalmthout, A.B.G.M. van (1998), *Muzentempels. Multidisciplinaire kunstkringen in Nederland tussen 1880 en 1914*, Hilversum: Uitgeverij Verloren, p. 640-649.

9 Brusse et al. (1938), op. cit. (noot 7), p. XIII-XIV.

10 Brusse et al. (1938), op. cit. (noot 7), p. XIV-XV.

11 Brusse et al. (1938), op. cit. (noot 7), p. XVII en XXV.

12 Brusse et al. (1938), op. cit. (noot 7), p. XXII.

13 De informatie over De Hef in de volgende paragraaf is ontleend aan Koot (2001), op. cit. (noot 6), p. 20-44.

14 Reuver, H. de (2000), *Hé, de Hef. Een kranige brug*, Rotterdam: Duo Duo.

15 Zie voorbeelden van De Hef als stedelijk beeldmerk in Boode, A. de & P. van Oudheusden (1985), *De Hef. Biografie van een spoorbrug*, Rotterdam: Uitgeverij De Hef, p. 120-125.

16 Wattjes, J.G. (1926), *Nieuw-Nederlandsche Bouwkunst*, Amsterdam: Uitgevers-Maatschappij 'Kosmos', p. VI. Wattjes is het overigens oneens met deze ongenueerde indeling.

17 Van de Ven, C.J.M. (1977), 'De Rotterdamse bijdrage

aan het Nieuwe Bouwen', *Plan*, 2 (februari), p. 10-24.

18 Interessant is dat M. Bienert in zijn studie naar de beeldvorming van Berlijn in de jaren twintig en dertig drie bijna identieke elementen onderscheidt waarmee men Berlijn als metropool wilde representeren: auto-verkeer, elektrisch licht, en hoge glazen gevels. De haven is in het geval van Rotterdam een vierde, extra element. 'Unablässig strömender Autoverkehr, ein verschwenderischer Aufwand an elektrischem Licht, Glasfassaden, die in den Himmel wachsen - aus diesen drei gegenständlichen Elementen setzt sich die "Bildwirkung" eines "weltstädtischen" Straßenzuges zusammen.' Bienert, M. (1992), *Die eingebildete Metropole: Berlin im Feuilleton der Weimarer Republik*, Stuttgart: J.B. Metzlersche Verlagsbuchhandlung, p. 105. In werkelijkheid waren deze drie elementen in Berlijn voor de Tweede Wereldoorlog slechts op enkele plekken te vinden, aldus Bienert.

19 Van deze film zijn meerdere versies bekend onder verschillende titels. Ik verwijs verderop specifiek naar de versie die zich bevindt in het Filmmuseum in Amsterdam. Informatie ontleend aan Floris Paalman, met dank.

20 Zie specifiek hierover wat Berlijn betreft Bienert (1992), op. cit. (noot 18), p. 107: 'Die "Weltstadtverkehr", wie man ihn aus anderen Metropolen kannte, wurde weniger gefürchtet als - ersehnt. Eine Anhäufung von Privatwagen, die sich seinerzeit nur wenige leisten könnten, suggerierte Modernität und Wohlhabenheit der bürgerlichen Großstadtgesellschaft.'

21 Provoost, M. (1995), 'Massa en weerstand 1920-1945', in: M. Aarts (red.), *Vijftig jaar wederopbouw Rotterdam: Een geschiedenis van toekomstvisies*, Rotterdam: Uitgeverij 010, p. 65-96.

22 In 1928 telde *Groot Rotterdam* meer dan 100.000 abonnees. Zie Halbertsma, M. & P. van Ulzen (red.) (2001), *Interbellum Rotterdam: Kunst en cultuur 1918-1940*, Rotterdam: NAI Uitgevers, p. 291.

23 Halbertsma & Van Ulzen (red.) (2001), op. cit. (noot 22), p. 291.

24 Banham 1960 schrijft hierover: 'throughout the Twenties, the U.S.A. continued to offer Europeans, and especially German writers, an image of the Futurist city made real.' Banham (1980 (1960)), op. cit. (noot 5) p. 298.

25 D'Eramo, M. (1996), *Das Schwein und der Wolkenkratzer. Chicago: Eine Geschichte unserer Zukunft*, p. 13,

- geciteerd in: Jazbinsek, D., B. Joerges et al. (2001), *The Berlin 'Grosstadt-Dokumente': A Forgotten Precursor of the Chicago School of Sociology*, Wissenschaftszentrum Berlin für Sozialforschung GmbH (WZB), webpage, <http://skylia.wz-berlin.de/pdf/2001/ii01-502.pdf>, site bezocht 3 maart 2005, p. 1. Wohl & Strauss 1958 halen twee publicaties aan waarin Chicago als de meest Amerikaanse stad wordt gekarakteriseerd: P. de Rousier, *American Life*, New York/Parijs 1891 en J. Gunther, *Inside U.S.A.*, New York 1947; Wohl, R.R. & A.L. Strauss (1958), 'Symbolic Representation and the Urban Milieu', *The American Journal of Sociology*, 63 (5) maart 1958, p. 523-532 (p. 530).
- 26** Geciteerd in: Jazbinsek, Joerges et al. (2001), op. cit. (noot 25), p. 3.
- 27** Bienert (1992), op. cit. (noot 18), p. 96-102.
- 28** Jazbinsek, Joerges et al. (2001), op. cit. (noot 25).
- 29** 'Chicago stood for the march into modernity and was suitable as a metaphor for Berlin's upheaval' (vertaling naar het Nederlands door auteur); Jazbinsek, Joerges et al. (2001), op. cit. (noot 25).
- 30** 'Hauptstadt aller modernen Häßlichkeiten' noemde Karl Scheffler Berlijn in 1910. Geciteerd in: Bienert (1992), op. cit. (noot 18), p. 110. Rolf Lindner verwijst in Lindner, R. (2005), 'Le grand récit des crottes de chien: De la mythographie de Berlin', *Sociologie et Sociétés*, 37 (1), p. 217-229 naar een master's thesis over de lelijkheid van Berlijn: Timm, T. (2003), *Hässliches Berlin: Berlin und sein negatives Image. Eine empirische Untersuchung*, Institut für Europäische Ethnologie, Berlijn: Humboldt Universität.
- 31** R. Blijstra, 'Jong Rotterdam krijgt stad van formaat', *Het Vrije Volk*, 12 november 1952, geciteerd in: Andela, G. & C. Wagenaar (red.) (1995), *Een stad voor het leven: Wederopbouw Rotterdam 1940-1965*, [Rotterdam:] De Hef, p. 15.
- 32** Wagener, W.A. (1951), 'Rotterdam', in: C. Oorthuys et al. (red.), *Land en volk: Steden (De schoonheid van ons land; dl. 10)*. Amsterdam: Contact, p. 68-73 (p. 73).
- 33** Cor Wagenaar heeft laten zien dat deze aanname van een continue ontwikkeling niet terecht is. Dit neemt niet weg dat in de architectuurkritische literatuur over de stad deze continuïteit sterk benadrukt is. Wagenaar, C. (1992), *Welvaartsstad in wording: De wederopbouw van Rotterdam*, Rotterdam: NAI Uitgevers.
- 34** Winter, P. de (1988), *Evenementen in Rotterdam: Ahoy! 'E55 Floriade C70*, Rotterdam: Uitgeverij 010.
- 35** Deze woorden staan letterlijk in Stichting Communicatie 70 ([1970]), *C70: Feestelijke ontmoeting van mens en stad*, Rotterdam.
- 36** Stichting C70 (red.) (1970), *Internationale Gids C70: Rotterdam Communicatie C70 mei-september '70*, Rotterdam: Stichting C70, p. 17.
- 37** Stichting C70 (red.) (1970), op. cit. (noot 36), p. 8-9.
- 38** Stichting C70 (red.) (1970), op. cit. (noot 36), p. 9.
- 39** Wentholt, R. (1968), *De binnenstadsbeleving en Rotterdam*, Rotterdam: Ad. Donker, p. 35.
- 40** Wentholt (1968), op. cit. (noot 39), p. 36.
- 41** Wentholt (1968), op. cit. (noot 39), p. 36 en 38.
- 42** Koerts, A. 'C70 bracht sfeer van vóór 1940', *Het Vrije Volk*, 1 oktober 1970.
- 43** De Winter (1988), op. cit. (noot 34), p. 113.
- 44** Een term die destijds even populair was als in de huidige tijd, sinds de opkomst van de 'leefbare' politieke partijen (2001). Rond 1970 had de term 'leefbaar' echter een heel andere lading, omdat criminaliteit en vervuiling geen kwesties waren die hoog op de agenda stonden.



Het huidige, modern-strakke Hofplein, met zijn efficiënte gebouwen, zijn bus- en tramhaltes, zijn station en zijn Metro, is een van de belangrijkste verkeersknooppunten van Rotterdam. Iedere dag rijden er duizenden auto's langs de fontein in het midden, iedere dag gaan er duizenden mensen naar hun werk in de kantoren die rond het plein en in de omgeving zijn gebouwd. Een van die kantoren is het hoge, witte Shell-Gebouw, dat als een statige obelisk de afsluiting vormt van de Coolingsingel.

Pagina uit *Het nieuwe Shell-gebouw in Rotterdam*, Rotterdam 1976. Wethouder J. Mentink noemde dit 95 meter hoge gebouw een 'erectie van het grootkapitaal'.

‘Moderne tijden herleven’¹

Een nieuwe visie op de stad

‘Ik waag de voorspelling dat in de jaren '80 in Rotterdam een grotestadscultuur zal ontluiken, waarvoor nieuwe maatstaven moeten worden aangelegd.’

(Hans Sleutelaar, circa 1980)²

De kleinschaligheid waarmee tijdens de C70-tentoonstelling voor het eerst was geëxperimenteerd in de Rotterdamse binnenstad, bleef nog lange tijd de leidraad voor de gemeentelijke aanpak van het centrum. De meest fanatieke pleiter voor een kleinschalige aanpak was J. Mentink, van 1974 tot 1978 wethouder van Ruimtelijke Ordening, Verkeer en Openbare Werken. Onder zijn bestuur werden de aspecten van Rotterdam die in het interbellum en de wederopbouwperiode nog bij uitstek als modern en grootstedelijk en daarom wenselijk golden, één voor één afgezwakt. Verkeerswegen werden smaller en kronkeliger gemaakt, autoverkeer werd ontmoedigd met parkeerbeleid, de bouw van hoge gebouwen werd gestaakt, en de open ruimte in het centrum werd volgebouwd met kleinschalige woningbouw: ‘De ruimte heeft hier toch geen functie, je woont en werkt in een stad waar je uit je boord waait!’, verkondigde hij met verve.³ Maar terwijl de effecten van zijn beleid meer en meer zichtbaar werden in de stad, groeide er ondergronds een andere visie op de stad Rotterdam, een visie die direct aansloot bij de heroïsche tijden van interbellum en wederopbouw, een visie die vooruitliep op het Rotterdam dat vanaf de

tweede helft van de jaren tachtig vorm kreeg. De gelijktijdige ontwikkeling van deze twee visies is het onderwerp van dit hoofdstuk.

De laatste erectie van het grootkapitaal

De bekendste uitspraak van wethouder Mentink is dat de 95 meter hoge Shell-kan-toortoren, die in 1976 was opgeleverd, wat hem betreft de allerlaatste 'erectie van het grootkapitaal' in het centrum van Rotterdam zou zijn. Deze gespieerde woorden spraken zo aan bij een groot publiek dat ze een eigen leven zijn gaan leiden en tot op de dag van vandaag worden aangehaald.⁴ De bron van Mentinks uitspraak is een interview in het tijdschrift *Plan* van februari 1977, een vakblad met een vrij beperkt bereik.⁵ Doordat kranten berichtten over de forse uitspraken die de wethouder in het interview had gedaan, hebben zijn woorden kennelijk vleugels gekregen en een algemeen publiek bereikt.⁶ Strikt gezien wordt hij niet correct aangehaald, want wat hij letterlijk zegt in het interview is het volgende: 'De binnenstad heeft er bijgelegen als een speelbal van de vrije markteconomie: wie hier wilde bouwen kon z'n gang gaan, hoe hoger hoe fijner! Dan krijg je dat soort erecties als daar (wijst uit het raam).'⁷ Hoe dan ook, Mentink kondigde een 'kantoren-stop' aan en bestemde de nog onbebouwde plekken in het centrum voor woningen, een 'parkje' of een 'theatertje'.⁸ Hij voorzag de Rotterdamse wegen van verkeersdrempels en maakte ze waar mogelijk smaller en kronkeliger. Zijn meest gedurfde daad op verkeersterrein was de versmalling van de Coolsingel naar vier banen (in plaats van zes). De zeer brede trottoirs van de Coolsingel werden onder zijn bewind voorzien van plantenbakken, extra bomen, muurtjes en paviljoens.

Mentink verkreeg een zekere persoonlijke roem en populariteit met zijn maatregelen, zoals bijvoorbeeld blijkt uit de speciale 'Mentink-etalage', die het grote warenhuis V&D inrichtte ter gelegenheid van de zogenaamde Binnenstadsdag van 1977. Maar zijn maatregelen stonden niet op zichzelf, ze waren ingebed in het algehele beleid van burgemeester en wethouders. Het in 1974 aangetreden college van burgemeester en wethouders had al in 1975 een oproep gedaan aan iedereen om met de gemeente mee te denken hoe de binnenstad gezelliger gemaakt kon worden. De respons was enorm: honderden Rotterdammers en niet-Rotterdammers leverden hun ideeën in bij het Bureau Voorlichting Stadsontwikkeling van de gemeente, en een selectie werd gepubliceerd in het zogenaamde *Binnenstadsboek*.⁹ De algehele teneur van dit *Binnenstadsboek* is allesbehalve grootstedelijk. Mensen hadden behoefte aan 'drijvende tuinen', 'grasveldjes op de daken', 'zandbakken', 'meer kleur in de stad', en zelfs een 'bloemen- en plantenheuvel opgesierd met een watervalletje', kortom, uit deze '200 ideeën voor een betere binnenstad van Rotterdam' blijkt overduidelijk dat de geest van flowerpower nog lang niet terug in de fles was. Dit was overigens niet iets speciaal Rotterdams; grootstedelijkheid was in de jaren zeventig een begrip geworden met negatieve associaties als verkeerslawaaï, luchtvervuiling, onmenselijkheid en grootkapitaal en overal ter wereld werden steden geconfronteerd met leegloop naar de groenere, rustiger voorsteden.¹⁰ In een poging bewoners vast te houden, probeerden veel stadsbesturen hun steden een meer landelijke, dorpse sfeer te geven.¹¹ Hoewel geen van de

tweehonderd ideeën uit het *Binnenstadsboek* letterlijk is uitgevoerd, handelde de gemeente tot in het begin van de jaren tachtig wel in de geest van dit boek.

Toen in 1982 een publicatie verscheen met een overzicht van de recente stedenbouwkundige ontwikkelingen in Rotterdam, werd kleinschaligheid niet gezien als een tijdelijke trend, maar als de stedenbouwkundige redding van Rotterdam.¹² De auteurs van deze studie, IJs Haagsma en Hilde de Haan, beiden bekende architectuurcritici, beschreven Rotterdam als een stad die 'voller' en 'groener' was geworden, waarin men zelfs kon 'dwalen' en die niet 'de moderne handelsmetropool' was geworden die de wederopbouwers voor ogen had gestaan. Volgens de flaptekst zou het boek antwoord geven op de volgende vragen: 'Hoe is de droom van handelsmetropool veranderd in het ideaal van de "compacte stad"? Of, met andere woorden: waarom is het Wereldhandelscentrum aan de Leuvehaven er nooit gekomen? Waarom staat er aan het Weena - eens gedacht als een hoofdboulevard naar het handelscentrum - nog altijd een hertekamp?' Auteurs en uitgever konden in 1982 niet voorzien dat al in 1986 een blinkend, 93 meter hoog World Trade Center zou verrijzen aan de Coolsingel en dat vanaf 1990 aan het Weena de ene na de andere 'erectie van het grootkapitaal' zich zou verheffen.

Toch was er in 1982 ook een andere visie op Rotterdam ontwikkeld, door mensen zonder de bestuurlijke macht van iemand als Mentink, maar met verbeeldingskracht. Dat verbeeldingskracht uiteindelijk ook een machtig middel is, heeft Sharon Zukin laten zien in haar boek *The Cultures of Cities*. Zij betoogt dat sommige groepen in de stad die officieel geen machtspositie hebben, toch machtig kunnen worden als zij in staat zijn vorm te geven aan een andere visie op de stad. Dankzij hun verbeeldingskracht zijn zij in staat de symbolische economie van de stad te sturen: 'Een blik op bepaalde publieke ruimten in de stad - winkelstraten, restaurants, musea - geeft het belang aan van kunstenaars en immigranten voor de processen waarmee stedelijke culturen tegenwoordig tot stand komen. Niemand zou kunnen beweren dat dit machtige groepen zijn. Toch zijn zij zo intens bezig met het in twijfel trekken van eerder ontwikkelde ideeën over de identiteit van de stad dat ze een nieuw raamwerk bieden voor de beschouwing van het sociale leven.'¹³ Om dit idee in meer algemene termen weer te geven verwijst zij naar Michel Foucault, die erop heeft gewezen dat macht en beeldvorming onlosmakelijk met elkaar verbonden zijn, maar dat de voor de hand liggende veronderstelling dat wie de macht heeft ook in staat is een beeld op te leggen, niet altijd opgaat. Volgens Foucault werkt het vaak andersom: wie de beelden beheerst, heeft de macht. Zukin past deze gedachtegang toe op de stedelijke cultuur van de late twintigste eeuw, door te stellen dat wanneer een bepaalde groep een overtuigende visie op een plek weet uit te dragen, deze groep vaak ook in staat blijkt deze plek voor zich op te eisen. In het nu volgende wordt deze stelling geïllustreerd met concrete voorbeelden.

Stadsgezicht

Het is moeilijk te zeggen hoelang kunstenaars en culturele ondernemers ondergronds al een beeld van Rotterdam koesterden dat wezenlijk afweek van het alom gepredikte kleinschaligheids- en gezelligheidsideaal.¹⁴ Wel is duidelijk aan te geven

wanneer die andere visie op de stad voor het eerst het grote publiek bereikte. Dat was op zondagavond 25 december 1977, toen de VPRO-televisie in het programma *Het Gat van Nederland* de korte film *Stadsgezicht* uitzond.¹⁵ *Stadsgezicht* is een documentaire over Rotterdam van bijna 18 minuten door de ogen van dichter en schrijver Jules Deelder, onder regie van Bob Visser, beiden Rotterdammers. Tegelijkertijd is het ook een documentaire óver Deelder, tegen het decor van Rotterdam. De vereenzelviging van Deelder met Rotterdam, die al snel zo sterk zou worden dat zijn bijnaam ‘Nachtburgemeester van Rotterdam’ werd, is hier al vergevorderd. Visser koos Deelder als gids voor Rotterdam, omdat Deelder volgens hem bij uitstek wist te verwoorden wat er zo fascinerend was aan het door velen verfoeide, harde karakter van deze stad.¹⁶

Het programma *Stadsgezicht* was in twee opzichten uitzonderlijk. Allereerst kwam het in die tijd bijna nooit voor dat er op televisie aandacht was voor Rotterdam of Rotterdamse culturele activiteiten. Over deze afwezigheid van Rotterdam ‘op de buis’ schreef Jules Deelder zelf later een gedicht, dat in zijn mix van gespeelde en echte verontwaardiging, in zijn taalgebruik (spreektaal, met Rotterdams accent) en in zijn harde humor typerend is voor zijn werk. Ook de verwijzing naar de Tweede Wereldoorlog, in dit geval door het noemen van de jaarlijkse nationale dodenherdenking op 4 mei om 8 uur, is een steeds terugkerend element in zijn poëzie en proza.

Wanneer zie je Rotterdam
nou op de buis?
Alleen als ze kunnen laten
zien hoe hier op 4 mei om
8 uur de trams gewoon doorrijen
Dan krijgt Rotterdam nog
even gauw de kat
Nou als er één stad is waar
de trams op 4 mei het rēcht
hebben om door te rijden
is het Rotterdam wel
Wat zullen we nou hebben!?!¹⁷

Dat Rotterdam nu wel op de televisie kwam, was te danken aan de positie die Bob Visser inmiddels had verworven bij de VPRO als Rotterdam-reporter. Hij was begin jaren zeventig begonnen voor de VPRO-radio te berichten over Rotterdam. Volgens hem was er in die tijd niemand anders in medialand die wist wat er gaande was in Rotterdam; alle anderen woonden in Amsterdam of in de buurt ervan. Visser sprong wat dat betreft in een gat. Naar zijn eigen zeggen was men bij de VPRO maar wat blij met een medewerker die voeling had met Rotterdam, en kreeg hij alleen al daarom de ruimte dingen te doen. Ten tweede bracht *Stadsgezicht* een Rotterdam in beeld dat wezenlijk afweek van het dominante beeld dat bij het grote publiek van de stad bestond. Rotterdam, dat was een stad met problemen: een stad met een identiteitscrisis, een stad die ongezeellig was, een stad met te veel verkeer,

een stad die eigenlijk alleen meedeed met de andere grote steden vanwege de 'grootste haven van het heelal', zoals Mentink het spottend formuleerde.¹⁸ En nu kwam er een geheel in het zwart geklede, dag en nacht bezonnebilde, plat-Rotterdams sprekende, gejaagde figuur met kort - uitzonderlijk in deze hippie-nadagen! - achterovergekamd haar verkondigen dat Rotterdam prima was zoals het was en dat de stad bovendien 'een ongekende bloeiperiode van koortsachtige activiteit' tegemoet zou gaan.

Hoe presenteerden Bob Visser en Jules Deelder Rotterdam aan het Nederlandse tv-publiek? Verrassend genoeg grijpt het begin van *Stadsgezicht* direct terug op drie van de vier aspecten van de stad die in het interbellum de standaard-ingrediënten vormden om Rotterdams grootstedelijkheid en moderniteit te onderstrepen: de lichten van de straat, verkeer en havenactiviteiten. Hoogbouw, het vierde ingrediënt, speelt in het begin van de documentaire nog geen rol, maar komt verderop wel nadrukkelijk aan bod. De film start met een bijna geheel duistere opname van een al even duister ogende, in een lange zwartleren jas geklede Deelder, met zonnebril, die voor een diepzwarte achtergrond een tekst begint voor te lezen die bestaat uit een opsomming in willekeurige volgorde van allerlei feiten over Rotterdam: 'Rotterdam is een stad met stadsrechten sinds 1340, met 1060 cafés, waarvan 32 met nachtvergunning, met een groen-wit-groene vlag in drie horizontale banen, met 33.000 meter kade, met 160 miljoen mensen binnen een straal van 500 kilometer, met 300 scheepvaartlijnen, met 5568 bejaarden in 62 bejaardentehuizen, met 6 containerkranen, met 213 kleuterscholen, met de Euromast, met een te reinigen straatoppervlak van 23 miljoen vierkante meter, met 204 restaurants [etc.]'. Gedurende het voorlezen worden achter hem geleidelijk de nachtelijke lichten van de stad zichtbaar, de straatverlichting, de auto's en de licht-reclames.¹⁹ Terwijl de stem van Deelder doorgaat met opsommen, wordt er vier keer van locatie gewisseld. Alle locaties zijn herkenbaar Rotterdams en hebben te maken met verkeer. We zien Deelder in een trein door een havengebied rijden, vervolgens zien we hem op de rug gefilmd met een fiets aan zijn hand een hoge metroroltrap opgaan, daarna leest hij zijn tekst al varend door de haven voor, zijn gezicht en bovenlichaam in close-up met achter hem een groot zeeschip, en tot slot verschijnt hij weer op dezelfde roltrap, nu frontaal gefilmd. Als de eerste 70 seconden van de documentaire voorbij zijn, is Rotterdam neergezet als een grote, spannende stad in voortdurende beweging. Niet als een mooie stad, niet als een gezellige stad.

Verkeer is een steeds terugkerend decor in de film. Als Deelder over de rommelmarkt loopt, zien we het luchtspoor en horen we het geluid van een overrazende trein, als Deelder in het interieur van het Parkhotel een tekst voorleest uit zijn bundel *Proza* zien we door het venster de auto's en trams voorbijgaan. En aan het einde van de documentaire is de nachtelijke stad vanuit een rijdende auto gefilmd, wat een beeld oplevert van een Amerikaans aandoende stedelijke avenue bij nacht. Deze opname krijgt een pulserend ritme dankzij de begeleidende muziek, de intro van het nummer *Nightclubbing* (1977) van Iggy Pop.²⁰

De stad bij duisternis komt in *Stadsgezicht* weer in beeld, dit keer vanuit het perspectief van de wandelaar, als Deelder samen met een interviewer door



Stills uit de Rotterdam-documentaire *Stadsgezicht*, 1977, regie Bob Visser.

Boven links een geheel in het zwart geklede Jules Deelder leest een tekst voor over Rotterdam terwijl achter hem de avondlijke, verlichte stad zichtbaar wordt; **rechts** close-up Jules Deelder met op de achtergrond de havens; **midden links** eerste shot van het Schouwburgplein, met commentaar van Jules Deelder: 'Ik vind dit hier het hart van de stad. Maar ze willen dit vol gaan bouwen. Nou dan heb je geen plein meer.'; **rechts** nachtelijke straat met auto's en straatverlichting, muzikaal begeleid door *Nightclubbing* van Iggy Pop; **onder links** Jules Deelder fietst langs een flatgebouw waarvan de bovenkant is afgesneden, wat de suggestie wekt van een 'torenhoog woon-complex'; **rechts** Jules Deelder fietst op de Coolingsingel met hoge gebouwen in aanbouw en rechts in beeld Zadkine's *De verwoeste stad*.

nachtelijk Rotterdam loopt. Weer is Rotterdam spannend, nu vooral omdat er haast geen ander menselijk wezen in zicht komt. De achtergrondmuziek is dreigend en maakt de sfeer lichtelijk onaangenaam.²¹ Als de twee aankomen op een geasfalteerde open ruimte die nog het meest lijkt op een parkeerplaats, zegt Deelder doodleuk: 'Ik vind dit hier het hart van de stad.' Ze bevinden zich op het Schouwburgplein, over de bebouwing waarvan al jarenlang discussies werden gevoerd, zonder concreet resultaat. Deelder vindt het plein goed zoals het is: 'Maar ze willen dit vol gaan bouwen. Nou dan heb je geen plein meer.' Terwijl de muziek onheilspellend aanzwelt en Rotterdam zich van zijn meest onherbergzame kant laat zien, zegt Deelder opgewekt: 'Ik voel me hier uitstekend hoor. Ik voel me hier uitstekend thuis. Dat gelul over die gezelligheid moet nou maar eens afgelopen zijn. (...) Allemaal zo geforceerd is dat. (...) Alleen al die uitspraak "Hè gezellig", daar krijg ik de kouwe rillingen van over m'n rug.'

Tijdens het gesprek op het Schouwburgplein komt ook het vierde aspect dat in het interbellum moderniteit en grootstedelijkheid symboliseerde, namelijk hoogbouw, in beeld. Maar hoogbouw staat pas echt centraal in de laatste scène van de film, als Deelder in schraal grijs ochtendlicht door het centrum van Rotterdam fietst, afstapt bij het grote beeld *De verwoeste stad* van Ossip Zadkine en daar het gedicht voorleest waarnaar de documentaire is vernoemd: *Stadsgezicht*. Terwijl de camera de gejaagd fietsende Deelder volgt, trekt de kenmerkende, zakelijke, moderne architectuur van Rotterdam voorbij, waaronder enkele torenflats die, net als in de film uit 1928 van Andor von Barsy, zo zijn gefilmd dat de top buiten beeld valt, zodat een nog hoger gebouw wordt gesuggereerd. Nadrukkelijk komen ook de hoge hijskranen in beeld naast hoge gebouwen-in-wording. Aangekomen bij Zadkines grote bronzen sculptuur, een omhoogreikende mensfiguur, gaat Deelder nonchalant achter zijn fiets staan en draagt *Stadsgezicht* voor:

Tegenwoordigheid van geest
en realisme in 't kwadraat
vieren onverstoorbaar feest
in een opgebroken straat

Hoog en spijkerhard de hemel
met een blikkerende zon of
zwart en laag in wilde wemel
langs skeletten van beton

Doorheen geloken luxaflexen
torenhoog de wooncomplexen
stapelen den einder dicht

Posthistorisch vergezicht -
Rotterdam gehakt uit marmer
kant'lend in het tegenlicht

Dit is een gedicht om wat langer bij stil te staan. Allereerst omdat het in zijn beknoptheid alle aspecten aanstipt die behoren tot het beeld van Rotterdam en de Rotterdammers, zoals dat vanaf het begin van de twintigste eeuw vorm heeft gekregen en bijvoorbeeld werd verwoord door M.J. Brusse in 1938 - zie de passages daarover in het vorige hoofdstuk.²² De mentaliteit van de Rotterdammer, die door Brusse werd beschreven als 'ongekunsteld' en 'ronduit van aard'²³, komt in de eerste twee regels aan de orde: 'tegenwoordigheid van geest' en 'realisme in het kwadraat' kunnen worden gelezen als verwijzend naar de spreekwoordelijke Rotterdamse directheid en nuchterheid. De 'onverstoorbaarheid' uit de derde regel hangt hier ook mee samen. 'Tegenwoordigheid' verwijst echter ook naar de nadruk die in Rotterdam ligt op het heden en de toekomst, tegenover de geringe rol die het verleden in de stad speelt. En 'kwadraat' kan tevens gelezen worden als een zinspeling op het uiterlijk van veel gebouwen in het Rotterdamse centrum - 'van die blokken-dozen allemaal', zoals het in een ander gedicht van Deelder heet.²⁴ De 'opgebroken straat' verwijst via het beeld van een stad waarin gebouwd wordt naar ondernemingslust en gerichtheid op de toekomst.

In het tweede couplet overheersen woorden die Rotterdams hardheid uitdrukken: 'spijkerhard', 'blikkerend', 'skeletten van beton'. Tegelijkertijd wordt de onherbergzame, onheilspellende kant van Rotterdam, die ook in de televisiedocumentaire een belangrijke rol speelt, uitgedrukt in de woorden 'zwart en laag in wilde wemel / langs skeletten van beton'. Het derde couplet, over de tórenhoge wooncomplexen, bezingt de hoogbouw. In het vierde en laatste couplet duidt het neologisme 'posthistorisch' wederom op de typisch Rotterdamse aandacht voor heden en toekomst, voor moderniteit, ten koste van reflectie op het verleden. 'Vergezicht' verwijst naar de toekomst, maar ook naar de ruimte in Rotterdam. Het gedicht eindigt plechtig en romantisch met de regels 'Rotterdam gehakt uit marmer / Kant'lend in het tegenlicht'. Hier is zowel de hardheid - een stad gehakt uit steen - als de schoonheid van Rotterdam het onderwerp - marmer geldt immers al eeuwenlang als de verfraaiingssteensoort bij uitstek.²⁵ De evocatieve regel 'Kant'lend in het tegenlicht' ten slotte roept het beeld op van een stadssilhouet met gebouwen die zo hoog zijn dat ze lijken om te vallen, te kantelen. Romantisch zijn deze regels vanwege hun geëxalteerde overdrijving van de realiteit. Letterlijk is marmer een zeldzaam materiaal in Rotterdam, maar voor de liefhebber zijn de in het modernisme gebruikte materialen even mooi als marmer. En echt hoge gebouwen had Rotterdam in 1977 nauwelijks.

Met die overdrijving van de realiteit is meteen de tweede reden aangestipt waarom *Stadsgezicht* uitvoerig aandacht verdient. *Stadsgezicht* is namelijk een profetisch gedicht. Het beschrijft een Rotterdam dat in 1977 nog niet bestond, maar dat in de loop van de jaren tachtig en negentig concreet gestalte heeft gekregen. Ook beschrijft het aspecten van Rotterdam die in 1977 werden verfoeid en bestreden (hoogbouw, vergezichten, skeletten van beton) maar die zo'n tien tot vijftien jaar later door beleidsmakers en het grote publiek opnieuw werden gewaardeerd. Het gedicht was z'n tijd zo ver vooruit dat het bijvoorbeeld in een vrij recent populair boekje over het hedendaagse Rotterdam wordt aangehaald bij een panorama-foto van de stad anno 2003. De auteur schrijft letterlijk: 'Het huidige beeld vanaf

het stadhuis komt aardig overeen met wat Jules Deelder beschreef in zijn gedicht "Stadsgezicht".²⁶ *Stadsgezicht* was toen meer dan 25 jaar oud!

De derde, laatste en misschien wel voornaamste reden waarom *Stadsgezicht* in een geschiedenis van de beeldvorming van Rotterdam een prominente plaats verdient, is dat zowel het gedicht als de dichter een onlosmakelijk onderdeel zijn gaan vormen van wat Gerald Suttles het weefsel van lokale stedelijke cultuur heeft genoemd.²⁷ Zowel Jules Deelder als zijn *Stadsgezicht* zijn collectieve representaties geworden van de stad Rotterdam, voor een zeer breed publiek. *Stadsgezicht* is gedrukt en keer op keer herdrukt in tijdschriften en bundels.²⁸ Maar het gedicht leidt ook een eigen leven in circuits die grotendeels buiten de waarneming vallen van iedere literaire onderzoeker. Zo hangt in het restaurant van seniorenflat Akropolis in Rotterdam-Schiebroek een groot drieluik met links de Willemsbrug, rechts de Erasmusbrug en in het midden Deelders *Stadsgezicht*. Op de achtergrond van de twee nieuwe bruggen is ook de oude hefbrug ('De Hef') zichtbaar. Opmerkelijk is dat *Stadsgezicht* in deze context zowel appelleert aan het hedendaagse Rotterdam-gevoel, door de voorstelling van de twee nieuwe Maasbruggen, als aan het Rotterdam-gevoel van de generatie die in dit complex woont, voor het merendeel geboren vóór de Tweede Wereldoorlog. Dit kan alleen maar verklaard worden door het feit dat *Stadsgezicht* direct aansluit bij clichés die even oud zijn als de mensen die hier vertoeven.

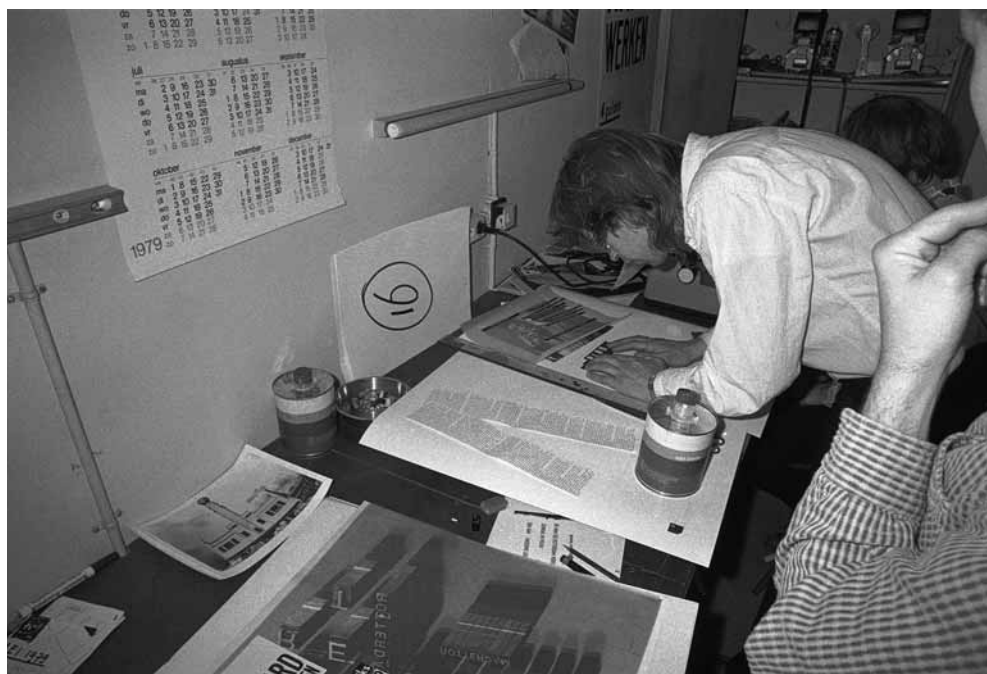
De carrière van de dichter spiegelt die van het gedicht: Jules Deelder zelf is uitgegroeid tot Bekende Nederlander, lieveling van het grote publiek en bovenal tot 'Mister Rotterdam', zoals Rien Vroegindewij heeft geschreven, 'want wie Deelder zegt, zegt Rotterdam. Zijn taalgebruik en accent, zijn manier van denken en doen, ja, heel zijn wezen straalt het idee uit dat in den lande over Rotterdam bestaat: hard werken, niet lullen maar poetsen, en meer van dat soort clichés.'²⁹ Zelf verklaarde Deelder al in 1986 dat hij 'ook in Zutfen' geen tien meter over straat kon lopen zonder dat iemand hem herkende. 'Ook huisvrouwen'.³⁰ Dat hij altijd in het zwart gekleed gaat, is inmiddels zo bekend dat hij de hoofdrol speelt in een televisiecommercial uit 2005 voor een zwartwasmiddel. Deelders werk wordt tegelijkertijd in het literaire circuit wel degelijk serieus genomen.

Volgens regisseur Bob Visser waren er veel reacties op de uitzending van de documentaire *Stadsgezicht*, zowel informeel als in de media.³¹ Die respons valt wel te verklaren, omdat het zo zeldzaam was dat er aandacht was voor Rotterdam op de televisie. De documentaire liet Rotterdam bovendien van een kant zien die weinig mensen kenden, namelijk als een stad met een cultureel leven en een eigen culturele identiteit. Want behalve voor de grootstedelijkheid van Rotterdam is er in *Stadsgezicht* ook aandacht voor de cultuur die hier, juist hier, in een grootstedelijke context, bloeit. Op de rommelmarkt, als het geraas van de trein is weggeëbd, wordt aan Deelder de vraag gesteld: 'Is dit nou de broedplaats van de neon-romantiek?' 'Ja', antwoordt Deelder. Neon-romantiek was de naam die Deelder aan zijn eigen werk gaf, als was het een stroming. 'Het betekent gewoon dat ik mij niet beroep op een voorgaande stroming. (...) Neon-romantiek heeft ook te maken met neon natuurlijk, het licht waarin het stadsleven zich afspeelt.'³² Zo'n stroming is alleen denkbaar in een grootstedelijke context, en grootstedelijk is Rotterdam zonder enige twijfel in



De leden van ontwerpbureau Hard Werken.

Boven Gerard Hadders in de studio aan de Pelgrimsstraat, 1980; **onder** vlnr Tom van den Haspel, Rick Vermeulen en Gerard Hadders als The Presidents, 1979.



Boven Rick Vermeulen werkt aan nummer 2 van het tijdschrift *Hard Werken* in de Grafische Werkplaats van de Lantaren, voorjaar 1979; **onder** groepsfoto in de Pelgrimsstraat midden jaren tachtig, vlnr Gerard Hadders, Willem Kars, Tom van den Haspel en Rick Vermeulen.

de documentaire. Voor Cultuur met een grote C is in de documentaire ook aandacht, als er wordt gefilmd in Museum Boijmans Van Beuningen. Daar horen we Deelder zeggen dat ondanks ‘alle maffe berichtgeving’ als zou het in Rotterdam niet goed gaan met de cultuur, hij ervan overtuigd is dat Rotterdam ‘een ongeken- de bloeiperiode van koortsachtige activiteit’ tegemoet gaat. Ook deze woorden waren profetisch.

Bob Visser en Jules Deelder waren geen eenzame roependen in de woestijn, al was men zich buiten Rotterdam wel ‘de tering geschrokken’ dat deze prozaïsche stad ‘een heel andere wereld’ bleek te verbergen.³³ Binnen Rotterdam waren er meer mensen die voorvoelden dat de tijd rijp was voor een herwaardering van de stad. Een enkeling buiten Rotterdam deelde dit voor gevoel, zoals architect Rem Koolhaas, die in 1978 bewust voor Rotterdam koos als de Nederlandse vestiging van zijn architectenbureau met de veelzeggende naam Office for Metropolitan Architecture. De reden was, zo heeft hij later gezegd, dat hij ‘instinctief aanvoelde’ dat er een cultureel klimaat in de stad aan het ontstaan was.³⁴ Belangrijk is om te benadrukken dat mensen als Koolhaas niet doelden op de officiële cultuur van musea, concertzalen, theaters en wat al niet meer. De ontkiemende cultuur die hij en andere kunstenaars en cultureel ondernemers op het oog hadden was een echte stadscultuur, een cultuur die het mogelijk maakte Rotterdam te beleven als een wereldstad, net als in het programma *Stadsgezicht*. Daarbij zagen zij geen tegenstelling tussen Rotterdam als havenstad en werkstad enerzijds, en Rotterdam als cultuurstad anderzijds. Integendeel, het werkstadkarakter sloot aan bij de nuchterheid die zij zochten, en de haven was onder meer symbool voor het kosmopolitische karakter van Rotterdam, net als in het interbellum.

Zoals gezegd was de andere visie op Rotterdam een ondergrondse aangelegenheid tot de televisie-uitzending van *Stadsgezicht* eind 1977. Maar al snel hierna werd er meer ruchtbaarheid gegeven aan de visie op Rotterdam die binnen de creatieve klasse leefde, een visie die zowel teruggreep op het interbellum als z’n tijd ver vooruit was. Het belangrijkste podium hiervoor werd vanaf 1979 het tijdschrift *Hard Werken*. Van dit overdreven grote tijdschrift met z’n clichématig Rotterdamse naam verschenen tussen april 1979 en januari 1982 tien nummers, in een oplage van 3000.

Hard Werken

Hard Werken was een brutaal blad, niet alleen door het grote A3-formaat, maar ook door de wilde, ruige vormgeving en de uitgesproken sympathie voor alles wat anti-establishment was. De redactie bestond uit een grote, wisselende groep mensen met een vaste kern.³⁵ Tot die vaste kern behoorden onder meer Henk Elenga, Gerard Hadders, Tom van den Haspel, Willem Kars en Rick Vermeulen, die in 1980 een ontwerp bureau oprichtten dat zij óók Hard Werken noemden. Zij waren verantwoordelijk voor de vormgeving van het tijdschrift, die wordt gekenmerkt door het overtreden van alle mogelijke typografische gebodsregels die in deze jaren geldig waren. De oerbron van die geboden was de strenge Zwitserse typografie, die in een Nederlandse versie vooral bekend was door het succesvolle bureau Total Design van

onder anderen Wim Crouwel en Friso Kramer. Soberheid en dienstbaarheid aan de communicatieve functie, dat waren de kernbegrippen van deze school in de grafische vormgeving. Dit betekende dat ieder (typo)grafisch element functioneel moest zijn, en met name dit gebod lupten de vormgevers van *Hard Werken* naar hartenlust aan hun laars. In het tijdschrift wordt geëxperimenteerd met allerlei opzettelijke slordigheden, zoals scheef geplaatste teksten en foto's, uitkaderingen van foto's met rafelranden en golvingen, verder met een uitbundig eclectische typografie, waarbij ook letters met een overdreven ouderwets voorkomen werden gebruikt, tot slot allerlei gelaagdheden in het beeld, bijvoorbeeld door toepassing van uit de losse hand getekende vormen die de achtergrond vormen voor tekst of die dwars door foto's heen lopen - het binnenwerk was overigens geheel in zwart, grijs en wit uitgevoerd. Met deze recalcitrante vormgeving zou het bureau *Hard Werken* internationaal furore maken, niet alleen toegepast op grafisch gebied, maar ook op ruimtelijke objecten en toneeldecors.³⁶ Overigens werden ook de meeste advertenties in het tijdschrift op radicaal onorthodoxe wijze vormgegeven door *Hard Werken*, zodat deze 'de (nieuwe) geest van het eigen blad ademen'.³⁷

Qua inhoud bevat *Hard Werken* zowel artistieke bijdragen (gedichten, literatuur, foto's, beeldende kunst) als beschouwende teksten over kunst en kunstbeleid. Maar door de experimentele opmaak en het vaak opzettelijk weglaten van informatie - zelfs in de advertenties! - maakt het meer de indruk van een kunstenaarstijdschrift dan van een kunsttijdschrift. De inhoudelijke kwaliteit loopt uiteen van inmiddels klassiek geworden hoogtepunten - zoals de voorpublicatie van Jules Deelders boek over de Rotterdamse bokser Bep van Klaveren - tot melige niemendalletjes. Maar daarin schuilt niet de waarde die het blad voor de stad Rotterdam had. Wat het blad vooral uitstraalt, is culturele vitaliteit. Het presenteert zich als de spreekbuis van een culturele *scene*, die zich nadrukkelijk lieert aan Rotterdam, zonder provinciaals te zijn. Niet alleen is er evenveel aandacht voor niet-Rotterdamse kunstenaars en culturele gebeurtenissen als voor Rotterdamse, maar de algehele indruk die het blad met zijn grote pagina's met grote foto's (tot A2-formaat) en zijn veelheid aan onderwerpen maakt, is die van een open en wijde blik op de wereld. Dat *Hard Werken* was opgericht, kon geen Rotterdammer ontgaan, want in de stad hingen ook opvallend vormgegeven affiches met de titel van het tijdschrift.

Hard Werken verwoordde een uitgesproken visie op de stad Rotterdam. In verschillende nummers verschenen bijtende commentaren op de kleinschalige architectuur die overal in het centrum werd gebouwd. Rotterdam werd gewaardeerd om zijn grootstedelijkheid, en daarom werd de architectuur van 'de nieuwe truttigheid', zoals Carel Weeber de kleinschaligheidstendens noemde in een interview in nummer 3 van *Hard Werken* (juli 1979), als krenkend ervaren.³⁸ Sander Wissing noemt in hetzelfde nummer de op initiatief van Mentink herbestrate Coolsingel een 'gewassenbetontegelchaos'. Voorheen was de Coolsingel volgens hem 'de enige prachtige grootstedse boulevard van Nederland'.³⁹ Om te voorkomen dat het Schouwburgplein ook van zijn grootstedelijke allure wordt beroofd, doet Wissing in zijn artikel 'De atmosfeer van de stad' een voorstel voor de aanpak van deze 'vlakte' in het hart van de stad: 'Om deze weifelende vlakte om te zetten tot een genietbare plaats zal er een architectuur moeten ontstaan die kloek is en een duidelijke ruimte

aangeeft. Hoewel bijna een vies woord, is monumentaliteit hier op zijn plaats. Ook het materiaalgebruik zal hieraan moeten bijdragen. De “gezelligheid” moet dit keer eens niet afhangen van spoorbielzen of ander afval, ook niet van nisjes, schuine hoekjes en dakjes, verspringingen in het gevelvlak, of ander idioom van de nieuwe trutterigheid, maar gewoon van mensen. Mensen komen ook graag naar een plek die misschien niet zo gezellig is, maar om de spanning, de atmosfeer. De atmosfeer van de stad.⁴⁰ Wissing betoont zich met deze woorden een geestverwant van Jules Deelder, wiens gedicht *Stadsgezicht* was afgedrukt in nummer 2 van *Hard Werken* (mei 1979). Bij Wissings beeld van een spannende stedelijke atmosfeer hoort ook autoverkeer: ‘De Karel Doormanstraat moet weer voor het verkeer opengesteld worden omdat verkeer bij een stad hoort en, hoe vreemd ook, bijdraagt aan de levendigheid daarvan.’⁴¹ Zo zien we dat ook in *Hard Werken* het verbeelde Rotterdam van interbellum en wederopbouw weer tot leven komt. Soms zijn er ook letterlijke, directe verwijzingen naar het interbellum. De omslag van nummer 2 (mei 1979) bijvoorbeeld is gebaseerd op een foto uit 1927 van de vormgever Paul Schuitema,⁴² die in het interbellum tot de voorhoede van de Rotterdamse kunstenaars en ontwerpers behoorde. Ook zijn sommige foto’s, bijvoorbeeld die van Hajo Piebenga van De Hef, sterk geïnspireerd door de Nieuwe Fotografie van de jaren twintig en dertig.

De advertenties ademen eveneens een stedelijke atmosfeer. Volgens het redactioneel van het eerste nummer zou een selectief advertentiebeleid worden gevoerd, en dat lijkt inderdaad de praktijk te zijn geweest. De adverteerders hebben ofwel iets met kunst of cultuur te maken, bijvoorbeeld boekhandels, ofwel met lifestyle, dat wil zeggen exclusieve kleding- en schoenenwinkels, kappers en een enkele meubelzaak. Het is overigens lang niet altijd duidelijk wat de advertentie aan de man moet brengen, heel vaak wordt alleen een sfeer neergezet met een suggestieve foto en de naam van de zaak. Uit het colofon blijkt dan om wat voor winkel het gaat. Deze manier van adverteren was in deze tijd nog zeer ongebruikelijk. De diverse advertenties voor mode geven een duidelijk beeld van wat hip was rond 1980: strak gesneden, nauw toelopende broeken, strakke minirokken of petticoats, puntschoenen of naaldhakken, colberts met een jaren vijftig-snit, vlinderbrillen, en kort, vaak ietwat rechtopstaand haar. Deze mode werd ook wel new wave genoemd, naar de muziekstroming die rond deze tijd in Nederland populair was in artistieke kringen, en die met name in Rotterdam vroeg te horen en te zien was. We zien dezelfde outfit terug in de advertenties van platenzaken.

Het ontwerpbureau Hard Werken, dat in 1980 werd opgericht, kreeg opdrachten van bijna alle culturele instellingen in Rotterdam. Dit gaf aan het Rotterdamse culturele leven een eigen, herkenbaar gezicht. Het bekendst zijn waarschijnlijk de affiches die Hard Werken van 1984 tot en met 1994 maakte voor Film International, op basis van het beeldmerk van het festival, de tijger. Toen Museum Boijmans Van Beuningen in 1984 sinds lange tijd weer aandacht besteedde aan kunst uit Rotterdam, sprak het bijna vanzelf dat de catalogus daarvoor werd gemaakt door Hard Werken. Hoe bekend de Hard Werken-stijl was, blijkt uit de vele epigonen onder Nederlandse grafisch vormgevers in de jaren tachtig.⁴³ Het ontwerpbureau bestaat tegenwoordig niet meer, maar de individuele leden zijn nog steeds actief en sommige van hun ontwerpen genieten internationale faam.



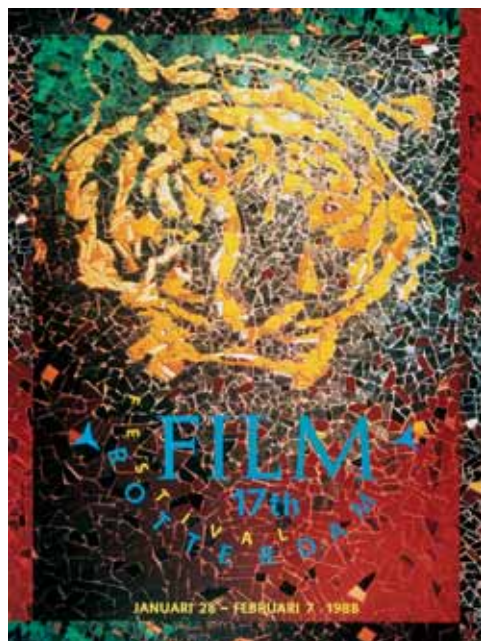
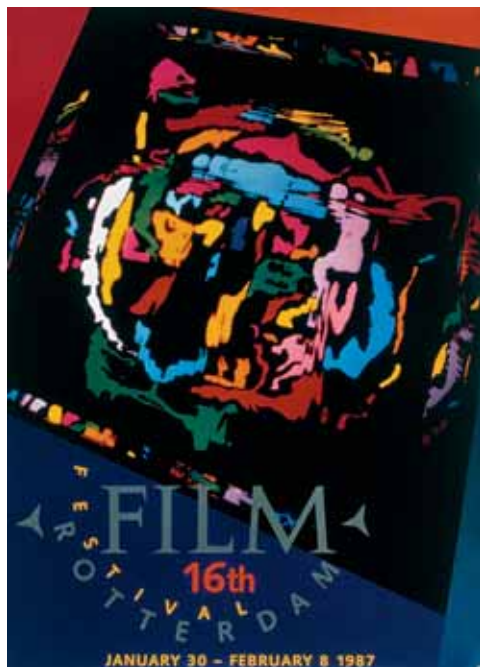
Omslagen tijdschrift *Hard Werken*.

Boven links nr 2, mei 1979, een omslagontwerp dat is gebaseerd op een foto uit 1927 van de vormgever Paul Schuitema; rechts nr 3, juli 1979; onder links nr 4, oktober 1979; rechts nr 10, 1982.





Spread uit *Hard Werken*, nr 4, oktober 1979, met foto's van Hajo Piebenga die de Nieuwe Fotografie van het interbellum in herinnering brengen.



Affiches voor Film International, ontworpen door Hard Werken.

De Rotterdamse Kunststichting

De oprichters van Hard Werken kenden elkaar uit de grafische werkplaats van kunstcentrum de Lantaren, een door de Rotterdamse Kunststichting beheerde instelling. De Lantaren was aan het begin van de jaren zeventig op initiatief van de toenmalige directeur van de Rotterdamse Kunststichting, Adriaan van der Staay, ingericht als een 'arts lab', zoals hij het noemde, dat wil zeggen een plek waar op het gebied van de diverse kunstdisciplines volop geëxperimenteerd kon worden.⁴⁴ Willem Kars, die het initiatief nam tot de oprichting van het tijdschrift *Hard Werken*, leidde de grafische werkplaats.⁴⁵ De Lantaren, later Lantaren/Venster genoemd, had naast een grafische werkplaats ook werkplaatsen voor film en video, voor theater en voor letterkunde, verder een theaterpodium voor allerlei experimentele vormen van toneel, muziek, dans, literatuur, twee bioscoopzalen (Venster 1 en 2) en last but not least een café. Iedereen die in de jaren zeventig in Rotterdam iets met kunst te maken had, kwam vroeger of later in Lantaren/Venster. Het was een van de weinige ontmoetingsplaatsen voor wat men nu de creatieve klasse van Rotterdam zou noemen. Ook het café werd voornamelijk bezocht door mensen met artistieke talenten of ambities, al was het algemeen toegankelijk. De mensen die het Rotterdamse culturele klimaat in de jaren tachtig zouden bepalen, leerden elkaar hier kennen en voerden hier hun eerste projecten uit. Er ontstond een gecompliceerd netwerk waaruit allerlei samenwerkingsverbanden zijn voortgekomen. Hard Werken was slechts één daarvan.

Adriaan van der Staay had al afscheid genomen van de Rotterdamse Kunststichting toen het eerste nummer van *Hard Werken* verscheen, maar hij had in de tien jaar van zijn directoraat wel alle voorwaarden gecreëerd voor het opbloeien van dit en andere initiatieven.⁴⁶ De Rotterdamse Kunststichting (RKS) was een onafhankelijke, maar wel door de gemeente gefinancierde instelling die in 1945 was opgericht met als doel het Rotterdamse kunstleven te stimuleren en te organiseren.⁴⁷ Deze constructie was uniek voor Rotterdam, geen enkele andere Nederlandse stad beschikte over een dergelijke buffer tussen gemeente en plaatselijk kunstleven. De Kunststichting had een drieledige taak: ten eerste het adviseren van gemeente en plaatselijke kunstinstellingen, ten tweede het subsidiëren van instellingen en projecten, en ten derde het ontplooien van eigen activiteiten. Van der Staay gaf in zijn sollicitatiegesprek al aan vooral die derde taak, het opzetten van eigen activiteiten, interessant te vinden.⁴⁸ Hij constateerde in Rotterdam een cultureel provincialisme, dat hij wilde bestrijden met nieuwe initiatieven. Het gemeentebestuur ging akkoord met zijn ambitieuze plannen, maar was tegelijkertijd sceptisch over de haalbaarheid ervan: 'Ik moest niet denken dat Rotterdam Londen was', zo herinnert Van der Staay zich de reactie vanuit de gemeente.⁴⁹

Maar Adriaan van der Staay zag kansen voor Rotterdam om uit te groeien, misschien niet tot een stad als Londen, maar wel tot een stad met een meer wereldse uitstraling: 'Een vaste lijn in mijn beleid was om van Rotterdam een moderne internationale stad te maken.'⁵⁰ Om dit te bereiken trok hij veel nieuwe mensen aan die hij in staat achtte om het Rotterdamse kunstleven te internationaliseren en te vernieuwen. Daarbij vond hij inhoudelijke expertise belangrijker dan organisatorische capaciteiten: 'Ik wilde alleen maar werken met mensen die werkelijk inhoudelijk

bezeten waren van iets.⁵¹ Onder zijn directoraat groeide de Kunststichting uit van een kleine organisatie met slechts enkele medewerkers tot een omvangrijke instelling met zeventig werknemers.⁵² Tot zijn meest succesvolle initiatieven behoorden de oprichting van een internationaal poëziefestival en een internationaal filmfestival. Voor de leiding van het eerste, Poetry International, stelde hij Martin Mooij aan, voor het tweede, Film International, Huub Bals.

De Rotterdamse Kunststichting heeft zich in de ruim zestig jaar van haar bestaan altijd in een spanningsveld bevonden tussen enerzijds gemeentelijke bestuurders en ambtenaren en anderzijds kunstenaars en cultureel ondernemers. Van der Staay was een directeur die in dat spanningsveld heel dicht bij de kunstenaars en organisatoren ging staan. Hij zocht een positie op waarin hij en degenen die hij in dienst nam of ondersteunde maximale vrijheid hadden. Daarbij nam hij ook zo veel mogelijk afstand van het 'regenteske' bestuur van de Rotterdamse Kunststichting en liet het oordeel over kunst geheel over aan de deskundigen die hij aantrok.⁵³ Martin Mooij herinnerde zich die vrijheid later als een belangrijke voorwaarde voor het ontstaan van artistieke hoogtepunten: 'Adriaan was niet uit op het directe succes. Hij wilde dat er een klimaat heerste waarin allerlei activiteiten zich uit zichzelf zouden ontwikkelen. Hij was niet alleen op zoek naar sterke organisatoren, want er moest voldoende ruimte zijn, opdat de dingen zichzelf zouden ontwikkelen. Hij wist heel goed dat ik geen geboren organisator was, maar belangrijker vond hij dat ik ruimte kon bieden aan anderen. Als je die ruimte schept, dan zie je dat er de leukste dingen ontstaan.'⁵⁴

Legendarisch is ook de vrijheid die Huub Bals (1937-1988) kreeg bij de organisatie van Film International, dat in 1972 voor de eerste keer werd gehouden. Bals stond op zijn beurt heel dicht bij de filmmakers (op zijn grafsteen wordt hij aange-merkt als 'filmkunstenaar'⁵⁵). Hij verkeerde op vriendschappelijke voet met regisseurs en acteurs over de hele wereld en stelde hun belangen altijd voorop. Van der Staay vertrouwde blindelings op Bals' gevoel voor kwaliteit en terecht, zo bleek. Binnen vijf jaar bouwde Film International nationaal en internationaal een sterke reputatie op onder filmkenners en groeide uit tot het drukstbezochte festival van Nederland.⁵⁶ De verhouding tussen Van der Staay en Bals was zodanig, dat als Bals op een van zijn vele reizen een nieuwe, interessante film wilde aankopen, een telefoontje naar Van der Staay om te overleggen over de prijs genoeg was. Alles ging op basis van wederzijds vertrouwen.⁵⁷

Het filmfestival vond de eerste keren plaats in Lantaren/Venster, waarmee deze artistieke ontmoetingsplek tien dagen lang internationale allure kreeg. Men kon er dan aan de bar zitten met regisseurs en acteurs vanuit de hele wereld, niet uit het commerciële circuit maar uit de 'underground of semi-underground scene', 'een hele selecte groep filmfreaks, van Dennis Hopper tot Jim Jarmusch'.⁵⁸ Zij waardeerden het Rotterdamse festival vanwege de ongedwongen sfeer - en de eerste jaren ook omdat zij er gratis mochten drinken. Jacques van Heijningen, die vanaf 1973 bij de Lantaren werkte, herinnert zich de eerste filmfestivals zo: 'Die mochten daar gratis drinken, wonen, en verblijven, en soft drugsjes gebruiken, het leek wel een paradijs. We hadden in de beginjaren een gratis bar voor speciale festivalgasten, die bleven soms 24 uur achter elkaar in de bar, tien dagen lang (...).De

Arabier Ali die in de Fassbinder-film zit [*Alle Turken heten Ali*], die hebben we naar de zaal moeten slepen.’⁵⁹

Dat Van der Staay eigen ideeën voor Rotterdam bij zijn sollicitatie in 1968 te grootstedelijk werden gevonden - ‘het is hier Londen niet’ - is veelzeggend. Zijn toekomstige beeld van de stad sloot aan bij het vooroorlogse visioen van een metropool. Ook in dit opzicht stond Van der Staay dichter bij kunstenaars dan bij bestuurders en ambtenaren. Zoals hij in 1979 vertelde in een interview in het tijdschrift *Hard Werken*, was hij bij zijn komst naar Rotterdam net als veel kunstenaars gefascineerd door het ruwe en moderne karakter van Rotterdam, dat enigszins vergelijkbaar was met de stad waar hij was opgegroeid, Eindhoven, maar dan minder provinciaals: ‘(...) wat mij fascineerde van een stad als Rotterdam was het zelfkantige, het ruwe: vervallen loodsen, de kasseien bestrating van de oude havenbuurten. Alhoewel Eindhoven veel provincialer was, zie ik ook wel overeenkomsten. Het frontier-achtige, grenssituaties... Een stad, die niet alleen door het bombardement, maar ook door zijn late ontwikkeling iets nieuws had, iets van een Amerikaanse, maar door het bombardement ook meer een Duitse stad. Het heeft een koele, kunstmatig gemaakte binnenstad. Ik trof een onaffe, open situatie aan, veel moderner dan in vele andere Nederlandse steden (...)’.⁶⁰

Tijdens de periode-Adriaan van der Staay was de Rotterdamse Kunststichting een antibureaucratische, zinderende instelling, zo getuigen velen die erbij betrokken zijn geweest. Schrijvers als Cor Vaandrager konden er zo naar binnen lopen, herinnert voormalig medewerker Cees van der Geer zich,⁶¹ en voor ieder goed idee werd financiering geregeld. Voor kunstdisciplines die voorheen ondervertegenwoordigd waren, richtte Van der Staay nieuwe gespecialiseerde afdelingen op, ‘secties’ genoemd. Zo kwamen er naast de secties voor letteren, beeldende kunst, muziek en toneel, ook secties voor dans, architectuur en film en video. De sectie architectuur, opgericht in 1974, zou buitengewoon belangrijk worden voor het beeld van de stad Rotterdam. Dat Rotterdam in de jaren tachtig bekend kwam te staan als architectuurstad, is in belangrijke mate te danken aan de activiteiten van deze sectie. Ze werd bemand door architecten en architectuurdeskundigen die hun passie voor architectuur wilden overbrengen op een breder publiek, in een tijd dat de algemene belangstelling voor architectuur minder dan flauw was. Cees van der Geer, die in de beginjaren lid van de architectuursectie was, samen met onder anderen Jan Hoogstad, Pi de Bruijn en Reyn van der Lugt, herinnert zich geïnspireerde vergaderingen die tot halftwee ‘s nachts duurden.⁶² Volgens uitgever van architectuurboeken Hans Oldewarris, die op freelance basis voor de sectie architectuur heeft gewerkt, was de sectie een ‘volstrekt autonoom clubje’ en was de oprichting ervan een initiatief van de architecten zelf: ‘Het was echt een idee vanuit de architectuurwereld, waarin Carel [Weeber] en Umberto [Barbieri] sleutelfiguren waren.’⁶³

Het liberale beleid van Van der Staay had als keerzijde dat de Rotterdamse Kunststichting in administratief en organisatorisch opzicht steeds chaotischer werd. Om die reden, maar ook omdat het op kwaliteit en internationalisering gerichte beleid door het socialistische college van burgemeester en wethouders als elitair werd beschouwd, probeerde de politiek vanaf het midden van de jaren zeventig weer meer vat te krijgen op de Rotterdamse Kunststichting. Deze poging





Bijeenkomst in een ruimte van het AMVJ-gebouw aan de Mauritsweg in Rotterdam tijdens Film International, 1972, foto Hajo Piebenga. Geheel links staand Jules Deelder, links zittend met uitgestrekte arm Huub Bals, zittend aan zijn linkerzijde voormalig directeur van de Rotterdamse Kunststichting Willy Hofman en rechts zittend (met bierglas) Adriaan van der Staay.

‘om de speelruimte van de diverse kulturele instellingen te gaan beperken en in de grond van de zaak de hele kulturele sektor te gaan zien als een verzameling ambtenaren, die werken voor het politieke bestuur’ (Van der Staay) was een van de factoren die Van der Staay in 1978 deden besluiten om zijn directoraat neer te leggen.⁶⁴

Dat Van der Staay als directeur altijd dicht bij de creatieve klasse van Rotterdam heeft gestaan dan bij het gemeentebestuur, blijkt uit het opmerkelijke feit dat hij geen officieel afscheid kreeg aangeboden door het stadhuis, maar een door kunstenaars georganiseerd afscheidsfeest. Het feest vond plaats in de Rotterdamse Schouwburg, waar een speciaal voor Van der Staay gemaakte voorstelling werd opgevoerd. Van tevoren had danser Ton Lutgerink Van der Staays lichtblauwe jasje, dat hij heel vaak droeg, te leen gevraagd. Lutgerink bereidde een dans voor waarmee hij Van der Staay wilde uitbeelden, maar dat wist deze niet: ‘Ik zag plotseling mijn jasje op het toneel en was nog zo naïef om te denken: hé, daar had hij dat jasje voor nodig. Ik begreep niet meteen dat ik het was die hij al dansend uitbeelde.’ Lutgerink zette Van der Staay neer ‘als iemand die veel nadacht, als een engelachtige figuur, die op zijn rug op de grond ging liggen en naar de hemel keek’.⁶⁵ Van der Staay heeft het jasje vanwege deze voorstelling nooit weggegooid.

Van der Staay heeft dit informele afscheid zeer gewaardeerd. Zo goed als alle kunstenaars en cultureel ondernemers die meetelden in Rotterdam, waren present. Van de gemeente was alleen Saskia Stuiveling, de assistente van de burgemeester en een goede bekende van Van der Staay, aanwezig. Zij reikte bij deze gelegenheid aan Van der Staay de Wolfert van Borselen-penning uit, een hoge Rotterdamse onderscheiding. Het is tekenend voor de positie die Van der Staay in de tien jaar van zijn directeurschap had ingenomen, dat niet het gemeentebestuur het initiatief nam voor zijn afscheidsceremonie, maar de leden van Rotterdams creatieve klasse. Blijkbaar waren zij hem als een geestverwant gaan beschouwen.

De meeste van de initiatieven van Van der Staay als RKS-directeur, zoals Poetry en Film International (tegenwoordig International Film Festival Rotterdam geheten, afgekort als IFFR), bleven bestaan en groeiden uit tot mega-evenementen. Ook de sectie architectuur, die onder zijn bewind was gestart, bleef actief en organiseerde steeds meer publieke manifestaties, zoals in 1982 de eerste Architecture International Rotterdam (AIR). Toen Adriaan van der Staay in 1978 terugtrad als directeur veranderde de rol van de RKS. Onder directeur Paul Noorman, die in 1982 aantrad, moest de RKS bezuinigen en werden activiteiten als Poetry International en Film International verzelfstandigd.

In het midden van de jaren tachtig begon ook het gemeentebestuur de droom van een wereldstad te koesteren. Er werd een nieuw beleid in gang gezet dat die droom moest verwezenlijken. Hoewel dit beleid later is geïnterpreteerd als het startsein voor het nieuwe Rotterdam, dat gedurende de jaren negentig tot stand kwam, was het evengoed een reactie op allerlei ondergrondse initiatieven die al gaande waren in de stad. In het nu volgende hoofdstuk wordt het gemeentelijke beleid vanuit dat perspectief belicht, als een voortbouwen op de vele activiteiten die Rotterdams creatieve klasse in gang had gezet. Bovendien wordt het beleid in de bredere context geplaatst van een veranderende visie op stedelijkheid.

1 J.A. Deelder in televisieprogramma *Neon*, regie Bob Visser, uitgezonden 25 november 1979, Nederlands Instituut voor Beeld en Geluid.

2 Formule voor cultureel stadsblad *Metropool*, afgedrukt in Hogerhuis, H. van (1982), 'Metropool: Cultureel stadsblad voor groot-rotterdam', *Hard Werken*, 10, p. 8-9 (p. 8).

3 Bakker, H. & T. van Hoorn (1977), 'Rotterdamse wet-houder Mentink: ik wil over m'n graf heen regeren', *Plan*, 2 (februari), p. 25-32 (p. 28).

4 Bijvoorbeeld in de volgende wetenschappelijk publicaties: Dijk, H. van (1995), 'De gezelligheids-revolutie 1965-1985', in: M. Aarts (red.), *Vijftig jaar wederopbouw Rotterdam: Een geschiedenis van toekomstvisies*, Rotterdam: Uitgeverij 010, p. 161-192 (p. 197); Meyer, H. (1999), *City and Port: Urban Planning as a Cultural Venture in London, Barcelona, New York, and Rotterdam: changing relations between public urban space and large-scale infrastructure*, Utrecht: International Books, p. 331. In beide publicaties ontbreekt de bronvermelding.

5 Bakker & Hoorn (1977), op. cit. (noot 3), p. 25-32.

6 Bijvoorbeeld in *Economisch Dagblad*, 28 februari 1977, *Rotterdams Nieuwsblad*, 23 februari 1977. Volgens Ton van Hoorn, een van de twee interviewers, werd de uitspraak kort na de publicatie al door velen aangehaald, bijvoorbeeld in de vergaderingen van de Sectie Architectuur van de Rotterdamse Kunststichting. Mondelinge mededeling Ton van Hoorn aan auteur, 16 april 2005.

7 Bakker & Hoorn (1977), op. cit. (noot 3), p. 25-32 (p. 28).

8 *Rotterdams Nieuwsblad*, 23 februari 1977. Zie hierover ook Van Dijk (1995), op. cit. (noot 4), p. 161-192.

9 Haan, H. de & I. Haagsma (1982), *Stadsbeeld Rotterdam 1965-1982*, Utrecht: Oosthoek's Uitgeversmaatschappij B.V., p. 58.

10 Zie bijvoorbeeld Kloosterman, R. (2001), *Ruimte voor reflectie*, Amsterdam: Vossiuspers UvA, p. 10-12.

11 Burgers, J. (2002), *De gefragmenteerde stad*, Amsterdam: Boom, p. 9.

12 De Haan & Haagsma (1982), op. cit. (noot 9).

13 'A look at some of the city's public spaces - shopping streets, restaurants, museums - indicates the importance of artists and immigrants to current processes of defining urban cultures. No one could argue that

these are powerful groups. Yet they are so involved in challenging previously conceived ideas about the city's identity that they set a new framework for viewing social life.' (vertaling naar het Nederlands door auteur); Zukin, S. (1995), *The Cultures of Cities*, Cambridge MA/Oxford, p. 267.

14 Volgens Bob Visser (geb. 1950), Rotterdams regisseur, hebben mensen van zijn generatie nooit moeite gehad met de zogeheten 'ongezelligheid' van Rotterdam; interview auteur met Bob Visser, 1 april 2005.

15 In Oudheusden, P. van & H. Verhey (1986), *De Mensch Deelder*, Utrecht/Antwerpen: Veen, staat dat het met de kerst van 1977 werd uitgezonden, uit de kranten blijkt dat het op eerste kerstdag 25 december tussen 21.10 en 22.45 uur was. De documentaire staat ook op de dvd *60 jaar Deelder*, Rotterdam: Neon Film-TV, 2004 (de inhoudsopgave dateert het programma een jaar te vroeg, in 1976).

16 Interview auteur met Bob Visser, 1 april 2005.

17 Deelder, J.A. & V. Mentzel (1984), *Stadslicht*, Rotterdam: Kreits, p. 34.

18 Bakker & Van Hoorn (1977), op. cit. (noot 3), p. 25-32 (p. 27).

19 De opname is gemaakt tegen de achtergrond van het projectiescherm van de bioscoopzaal boven in het Groothandelsgebouw. Dat scherm kon als een gordijn vanuit het midden opengeschoven worden, om uitzicht te bieden op de stad. Informatie uit interview Bob Visser met auteur, 1 april 2005.

20 Eerder in de film is de naam 'Iggy Pop' zichtbaar geweest als gespoten tekst op een muur.

21 Het is een instrumentaal nummer van de lp *Heroes* (1977) van David Bowie.

22 Brusse, M.J. et al. (1938), *Rotterdam (De schoonheid van ons land; dl. VI)*, Amsterdam: Uitgeverij Contact.

23 Brusse et al. (1938), op. cit. (noot 22), p. XXVI.

24 Deelder & Mentzel (1984), op. cit. (noot 17), p. 19.

25 Aan het einde van de zestiende eeuw werd de schoonheid van Rotterdam ook vergeleken met die van marmer, zie Wagener, W.A. (1951), 'Rotterdam', in: C. Oorthuys et al. (red.), *Land en volk: Steden (De schoonheid van ons land; dl. 10)*, Amsterdam: Contact, p. 68-73 (p. 68).

26 Notenboom, E.W. & B. Maandag (2003), *Metamorfose Rotterdam 2*, Rotterdam: Rotterdams

Dagblad/Eppo W. Notenboom, p. 45.

27 Suttles, G.D. (1984), 'The Cumulative Texture of Local Urban Culture', *The American Journal of Sociology*, 90 (2) september, p. 283-304. Zie hierover hoofdstuk 1.

28 Bijvoorbeeld in *Hard Werken*, 2, mei 1979; Deelder & Mentzel (1984), op. cit. (noot 17); Vroegindewij, R. (red.) (1990), *Rotterdam gehakt uit marmer, poëzie uit Rotterdam 1940-1990*, Rotterdam: Ad Donker.

29 Vroegindewij, R. (2004), 'Hij heb een rare kop, maar hij ken wel wat: Jules Deelder zestig', *Algemeen Dagblad*, 20 november 2004, gelezen op <http://www.vroegius.nl/artikelen/2004>, 25 april 2005.

30 Geciteerd in: Van Oudheusden & Verhey (1986), op. cit. (noot 15), p. 76.

31 Interview auteur met Bob Visser, 1 april 2005. Ik heb echter in de Rotterdamse dagbladen geen voorbesprekingen of reacties op de uitzending kunnen vinden.

32 Interview Piet Piryns met Jules Deelder, 19 mei 1984, gepubliceerd op <http://www.dbnl.org/tekst/piry001eriso1/index.htm>, p. 70, site bezocht 25 april 2005.

33 Aldus Deelder over de reacties op *Stadsgezicht* in interview met Piet Piryns, 19 mei 1984, gepubliceerd op <http://www.dbnl.org/tekst/piry001eriso1/index.htm>, p. 74, site bezocht 25 april 2005.

34 'I didn't know Rotterdam very well, but I was aware that it was a kind of fairly formless city. And I had an instinct that there was an emerging culture and that, at the same time, it was pretty much a wasteland.'; Crimson, P. Gadanho et al. (red.) (2001), *Post. Rotterdam: Architecture and City after the tabula rasa/Arquitectura e Cidade após a tabula rasa*, Rotterdam: Uitgeverij 010, p. 62.

35 Die vaste kern bestond uit Loes Brünott, Henk Elenga, Kees de Gruiter, Gerard Hadders, Tom van den Haspel, Willem Kars, Rick Vermeulen en Rien Vroegindewij.

36 Zie Hefting, P. & D. van Ginkel (1995), *Hard Werken Inizio*, Rotterdam: Uitgeverij 010.

37 *Hard Werken*, 1, april 1979, 'editorial', p. 3.

38 *Hard Werken*, 3, juli 1979, p. 16.

39 *Hard Werken*, op. cit. (noot 38), p. 32.

40 *Hard Werken*, op. cit. (noot 38), p. 33.

41 Ibidem.

42 Aldus het colofon van nummer 2 (mei 1979), p. 2.

43 Hefting & Van Ginkel (1995), op. cit. (noot 36), p. 24.

44 Gaemers, C. (1996), *Achter de schermen van de kunst: Rotterdamse Kunststichting 1945-1995*, Rotterdam: De Hef, p. 125.

45 Hefting & Van Ginkel (1995), op. cit. (noot 36), p. 17.

46 De toekenning van subsidie voor het tijdschrift *Hard Werken* was zijn laatste daad als directeur, aldus Van der Staay zelf in een interview met de auteur, 22 juli 2005.

47 Zie over de geschiedenis van de Rotterdamse Kunststichting Gaemers (1996), op. cit. (noot 44). Tenzij anders vermeld vormt dit boek de bron voor informatie over de Rotterdamse Kunststichting.

48 Interview auteur met Adriaan van der Staay, 22 juli 2005.

49 Adriaan van der Staay in documentaire *Moois. RKS 1946-2005*, uitgezonden door de VPRO 2005, productie NeON Media. Van der Staay maakte ook melding van dit voorval tijdens een discussie ter gelegenheid van de presentatie van het boek *Stad van formaat. Geschiedenis van Rotterdam in de negentiende en twintigste eeuw* van Paul van de Laar op 18 maart 2000 en tijdens het interview met de auteur op 22 juli 2005.

50 Interview auteur met Adriaan van der Staay, 22 juli 2005.

51 Idem.

52 Gaemers (1996), op. cit. (noot 44), p. 79.

53 Aldus Van der Staay zelf in een interview afgedrukt in *Hard Werken*, op. cit. (noot 37), p. 16-19 en 22-23 (p. 22). 'De structuur, zoals die zich de laatste tien jaar heeft ontwikkeld, is ook voor Rotterdam nieuw. Het was een soort vermenging van een regenteske bestuursinstelling met deskundigen. Ik heb in mijn periode daar een heel bewuste draai aangegeven. Ik heb de bestuurlijke kant gescheiden van de deskundigenkant. Ik vind niet dat hooggeplaatste burgers van Rotterdam moeten kunnen zeggen wat de beste ontwikkelingen zijn in de kunst, dat is een zaak van deskundigen die de sekties van de kunststichting bevolken.'

54 Hulscher, L. (1994), *De menselijke stem: 25 jaar Poetry International. Sphinx Cultuurprijs voor Martin*

Mooij, Zutphen: Walburg Instituut, p. 43.

55 Heijs, J. & F. Westra (1996), *Que le tigre Danse. Huub Bals een biografie*, Amsterdam: Otto Cramwinckel, p. 204.

56 Gaemers (1996), op. cit. (noot 44), p. 79.

57 Interview auteur met Adriaan van der Staay, 22 juli 2005.

58 Aldus Jacques van Heijningen in een interview met de auteur, 19 januari 2004. Van Heijningen was vanaf 1973 werkzaam bij De Lantaren en gaf leiding aan de film- en videowerkplaats.

59 Aldus Jacques van Heijningen in een interview met

de auteur, 19 januari 2004.

60 *Hard Werken*, op. cit. (noot 37), p. 22.

61 Interview auteur met Cees van der Geer, 21 november 2002.

62 Idem.

63 Interview auteur met Hans Oldewarris, 31 maart 2003.

64 Van der Staay in een interview afgedrukt in *Hard Werken*, op. cit. (noot 37), p. 16-19 en 22-23 (p. 23).

65 Interview auteur met Adriaan van der Staay, 22 juli 2005.



Affiche Hal 4 voor concert Einstürzende Neubauten, 5 maart 1983, ontwerp Evan van der Most en Hans van den Tol.

Magische jaren

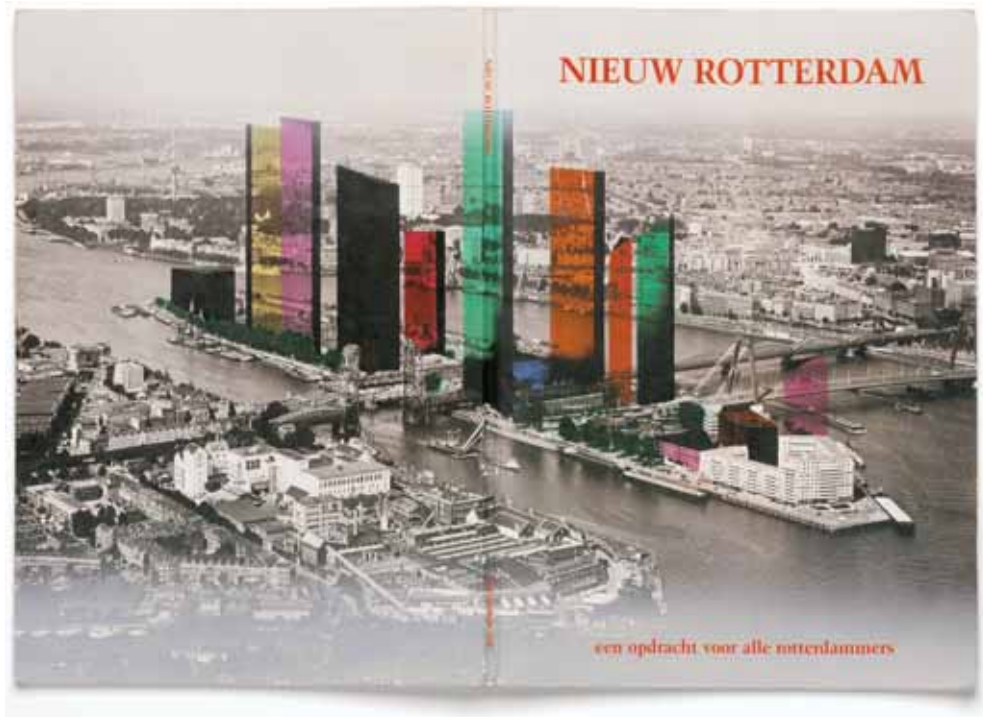
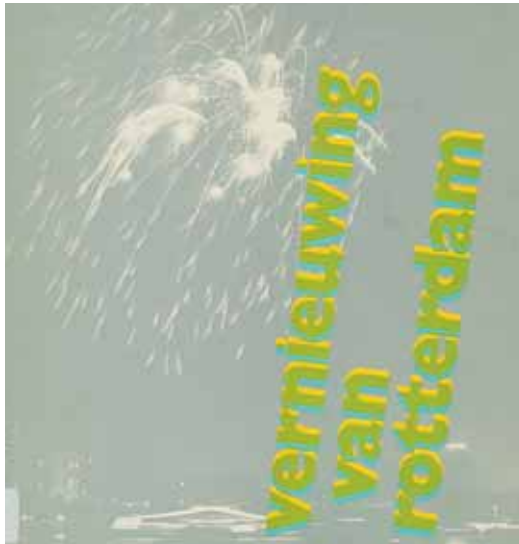
In 1987 verschenen in opdracht van het Rotterdamse gemeentebestuur twee nota's die algemeen worden beschouwd als een keerpunt in de beleidsmatige aanpak van de stad. De ene nota uit 1987, getiteld *Vernieuwing van Rotterdam*, is geschreven onder directe verantwoordelijkheid van het college van burgemeester en wethouders, de andere, *Nieuw Rotterdam*, is opgesteld door een onafhankelijke commissie, de Adviescommissie Sociaal-Economische Vernieuwing Rotterdam onder leiding van W. Albeda. Voornamelijk vanwege het verschijnen van deze twee nota's noemt Han Meyer, de auteur van een studie naar Rotterdam als havenstad, 1987 een 'magisch jaar' voor Rotterdam.¹ Ook Irina van Aalst, auteur van een proefschrift over de rol van cultuur in de stadscentra van Rotterdam en Frankfurt, beschouwt 1987 als de start van een nieuwe periode voor Rotterdam.² Direct betrokkenen van destijds, zoals wethouder Kunstzaken Joop Linthorst, bevestigen dat de ontwikkeling van Rotterdam in de jaren negentig niet begrepen kan worden zonder het beleid dat deze nota's voorstellen: 'Ze markeren een punt. Je kan niet zeggen: het is medio tachtiger jaren gebeurd, maar als je terugkijkt moet je constateren dat er ergens medio tachtiger jaren voor Rotterdam enkele vrij cruciale mijlpalen zijn bereikt of drempels zijn overschreden, die nota's markeren dat. (...) Het is ook voor de gemeente een periode geweest waarin we een heel stevig beleid hebben gevoerd, en ook uitgevoerd.'³ Inderdaad stellen de nota's diverse aspecten aan de orde die voor de verdere ontwikkeling van Rotterdam cruciaal zijn geweest. Zo is in de nota van burgemeester en wethouders voor het eerst sprake van de ontwikkeling van de Kop van Zuid. Verder zijn beide nota's in economisch opzicht belangrijk geweest voor Rotterdam, omdat ze zowel voor de haven als voor het stadscentrum wezen op de noodzaak om in te haken op nieuwe, wereldwijde ontwikkelingen: de haven moest van grootschalige overslaghaven omgevormd worden tot een hightech logistiek knooppunt, en het centrum van de stad moest inspelen op de groei van de zakelijke dienstverlening, die in heel West-Europa de industrie aan het verdringen was. Omschakeling van productoriëntatie naar levering van diensten werd gezien als een oplossing voor de hoge werkloosheid die Rotterdam plaagde: omstreeks 50.000 personen op een totale bevolking van ruim 570.000. Van die 50.000 waren er maar liefst 30.000 langdurig werkloos.⁴

Om te profiteren van de groei in de zakelijke dienstverlening, waarmee vooral op banken, verzekeringsmaatschappijen en hoofdkantoren van bedrijven werd gedoeld, was het noodzakelijk om de stad, met name het centrum, aantrekkelijker te maken. Bedrijven hechten om redenen van status veel waarde aan de

uitstraling van de stad waar een kantoor wordt gevestigd, zeker als het om een hoofdkantoor gaat. Bovendien is het 'bekend dat de vestigingsplaats van een bedrijf mede wordt bepaald door de woonplaats van de directie'.⁵ Met andere woorden, als het woonklimaat van een stad prettig is, stimuleert dat indirect ook de vestiging van bedrijven. Ook voor het aantrekken van gekwalificeerd personeel is het belangrijk dat een stad een aangenaam woon- en leefklimaat heeft; volgens Richard Florida is het de laatste decennia zelfs zo dat werknemers eerst de woonplaats van hun voorkeur kiezen en daarna pas een baan.⁶

Zoals uit de vorige hoofdstukken bleek is dit niet de eerste keer dat de gemeente Rotterdam de stad aantrekkelijker wilde maken. Maar onder aantrekkelijkheid wordt dit keer iets heel anders verstaan dan ten tijde van C70 en de glorie-tijden van wethouder Mentink. In *Vernieuwing van Rotterdam* en *Nieuw Rotterdam* herleeft namelijk het visioen van Rotterdam als metropool. Dat blijkt alleen al uit de vormgeving van de omslagen van de twee nota's. *Vernieuwing van Rotterdam* toont een wat vage, in grijstinten afgedrukte foto van de verlichte stad bij nacht, een vast onderdeel van de iconografie van de moderne wereldstad. Dat het hier om een (toekomstige) bruisende stad gaat, wordt aangegeven door het hemelvallende vuurwerk dat ook op de foto te zien is. Voor de omslag van de andere nota is hoogbouw gekozen als beeld dat hoort bij Nieuw Rotterdam. Die hoogbouw is als een visioen in felle, maar transparante kleuren geprint over een zwart-witfoto vanuit vogelvluchtperspectief van de beide oevers van Rotterdam. De geprojecteerde locatie van de wolkenkrabbers, het Noordereiland, dat tussen de noord- en de zuidoever van Rotterdam ligt, heeft geen enkele relatie met concrete plannen voor dit gebied. De vorm van de wolkenkrabbers is slechts schematisch aangegeven, als waren het langgerekte, gekleurde perspex blokken. De enige functie van dit hoogbouwvisioen is een beeld te geven bij de titel 'Nieuw Rotterdam'. Dit beeld is het beeld van een wereldstad. Dat wordt extra aangezet door de weidse blik op de rivier en het verkeer dat zich daarin en daarover verplaatst en door de schijnbaar onbegrensde agglomeratie van gebouwen die het stadslandschap vormt.

Dat hier sprake is van een bewuste breuk met het kleinschaligheidsideaal dat sinds C70 de gemeentepolitiek had gedomineerd, blijkt ook uit de expliciete afwijzing in de teksten van de manier waarop in naam van dat ideaal met de ruimte was omgesprongen. Het rapport van het college spreekt van 'nu sterk gedateerd aandoende inrichtingsprincipes, waarbij de open ruimte niet als uitdaging maar als probleem werd ervaren'.⁷ In de nota's van 1987 is ruimte weer een positief begrip: 'Het benutten van de sterke punten en de ruimtelijke kwaliteiten van Rotterdam vormt de basis van de stedelijke ontwikkeling'.⁸ Zoals de ruimte niet meer werd gezien als een veroorzaker van tochtgaten maar als een kwaliteit van Rotterdam, zo zijn er meer aspecten van de stad die in deze nota's herontdekt werden, bijvoorbeeld het karakteristieke moderne, zakelijke en internationale profiel van Rotterdam.⁹ Het rapport van B en W formuleert het onder meer als volgt: 'Rotterdam heeft als enige Nederlandse stad het beeld gekregen van een stad met een internationaal getint modern uiterlijk. Dat karakter kan nog aanzienlijk worden versterkt (...)'.¹⁰ De ommezwaai naar een positieve waardering van specifiek Rotterdamse eigenschappen is hier volledig.



Boven rapport *Vernieuwing van Rotterdam*, oktober 1987, opgesteld door het college van Burgemeester & Wethouders. Voorgesteld wordt de verlichte stad bij nacht, een vast onderdeel van de iconografie van de moderne wereldstad.

Onder rapport *Nieuw Rotterdam*, 1987, opgesteld door een commissie onder leiding van W. Albeda. De omslag toont een hoogbouwvisioen, dat geen relatie heeft met concrete stedenbouwkundige plannen.

Ondergrondse ontwikkelingen

Hoe belangrijk beide gemeentelijke rapporten uit het 'magische jaar' 1987 ook onmiskenbaar zijn geweest voor de stad, het is niet correct om ze als het startsein te beschouwen voor het nieuwe Rotterdam, dat in de verdere loop van de jaren tachtig en in de jaren negentig gestalte zou krijgen. Er waren al volop ontwikkelingen aan de gang die de nieuwe gemeentelijke aanpak voorbereidden, ontwikkelingen die in het vorige hoofdstuk werden aangeduid als 'ondergronds'. Deze ondergrondse ontwikkelingen zijn zeker niet minder invloedrijk dan officieel beleid. Integendeel, voor de dynamiek van een stad is deze schijnbaar onsamenvangende inbreng van individuen en officieuze samenwerkingsverbanden van essentieel belang. In het geval van Rotterdam is er vóór 1987 enorm veel voorwerk verricht door allerlei creatieve individuen.

Nu gebiedt de eerlijkheid erop te wijzen dat met name het rapport over Rotterdam van burgemeesters en wethouders niet pretendeert een geheel nieuwe ontwikkeling in gang te willen zetten. Op verschillende plekken wordt er wel degelijk melding van gemaakt dat het gepresenteerde beleid een reactie is op ontwikkelingen die allang gaande zijn. Maar de formuleringen waarin dat gebeurt zijn weinig concreet. Zo begint *Vernieuwing van Rotterdam* met de volgende zinnen: 'Rotterdam staat op een keerpunt. Er zijn belangrijke ontwikkelingen aan de gang die van de stad aanpassing en vernieuwing vragen.'¹¹ Op welke belangrijke ontwikkelingen wordt gedoeld, kunnen we enigszins distilleren uit de woorden: 'Steden leven op. Nieuwe groepen bewoners en bedrijven ontdekken de stad. Stedelijke functies herstellen en vernieuwen zich. Te verwachten is dat die opbloei doorzet. Dat hangt samen met een zekere omslag in de cultuur en de waardering van steden.'¹² Hier wordt in algemene zin gewezen op een hernieuwde belangstelling voor stedelijkheid van zowel bepaalde groepen bewoners als bedrijven. Gesuggereerd wordt dat juist Rotterdam van deze trend kan profiteren dankzij de vele ruimte die de stad te bieden heeft: 'Niet alle steden zullen daarin even succesvol zijn. Essentieel is de aanwezigheid van ruimte en ruimtelijke kwaliteiten.'¹³ Ook Joop Linthorst, die als wethouder Kunstzaken en Financiën mede verantwoordelijk was voor *Vernieuwing van Rotterdam*, erkent dat de nota niet alleen een nieuw begin markeerde, maar ook een samenvatting was van allerlei ontwikkelingen die gaande waren: 'Enerzijds canoniseert zo'n nota iets wat in feite al was of zich ontwikkeld heeft. En daarbij moet je oppassen dat je het als gemeente je niet volledig toe-eigent, het niet allemaal naar je toe schrijft. Zo'n nota legt aan de ene kant bepaalde ontwikkelingen vast en aan de andere kant worden er perspectieven voor de toekomst geschetst of richtingen aangegeven. Perspectieven die denk ik, achteraf gezien, in belangrijke mate zijn gerealiseerd. En niet dankzij de gemeente, maar vaak omdat het trends waren, ontwikkelingen in de stad die toch al bezig waren te gaan en op die manier nog maar weer eens een keer zijn opgeschreven.'¹⁴

Twee trends 'die toch al bezig waren te gaan' en waarop de rapporten van 1987 expliciet en impliciet voortbouwen, zijn in het vorige hoofdstuk al geïntroduceerd: de herwaardering van Rotterdams grootstedelijke aspecten en het ontstaan van allerlei particuliere, 'ondergrondse' initiatieven op cultuurgebied. In dit en het hierna volgende vijfde hoofdstuk worden deze ontwikkelingen in een bredere context

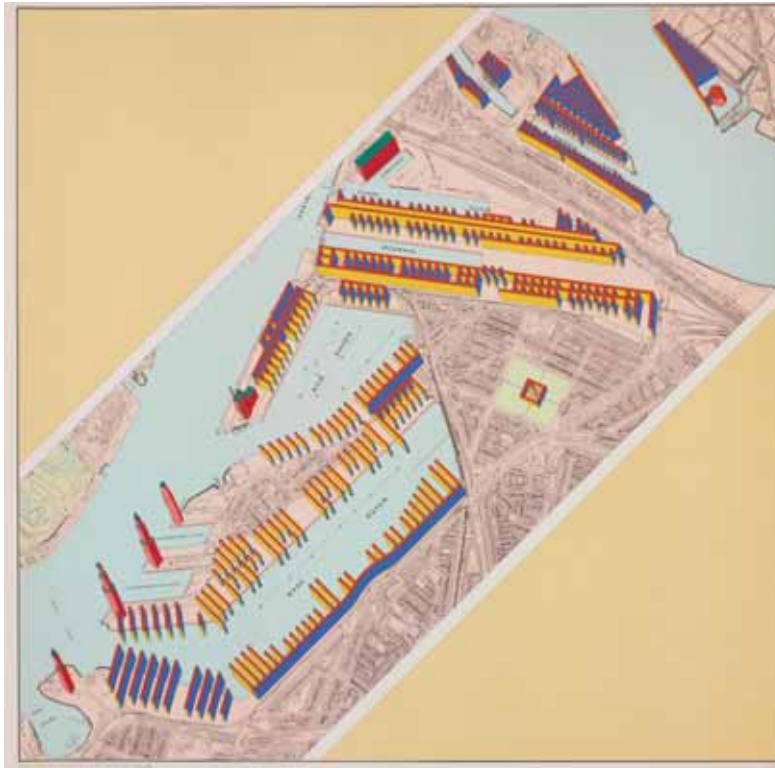
geplaatst. Dit hoofdstuk beschrijft allereerst hoe Rotterdams creatieve klasse, georganiseerd in de sectie architectuur van de Rotterdamse Kunststichting, in 1982 al aandacht vroeg voor het totaalbeeld van de stad. De waarneming van de stad als geheel, in plaats van als een samenstel van afzonderlijke wijken, is een eerste voorwaarde voor het ontwikkelen van een omvattende visie op de stad. De herwaardering van stedelijkheid wordt in dit hoofdstuk bekeken in de context van de nieuwste muziek van deze tijd en de lifestyle die bij deze muziek hoorde.

Het totaalbeeld van de stad

Een fundamenteel punt waarin de in 1987 door de gemeente voorgestelde aanpak afwijkt van de aanpak sinds 1970 is de belangstelling voor het totaalbeeld van de stad. De jaren zeventig kenmerkten zich niet alleen door kleinschalige architectuur, maar ook door een blik op de stad die inzoomde op deelaspecten. Daarentegen wordt in *Vernieuwing van Rotterdam* en *Nieuw Rotterdam* over de stad geschreven alsof deze vanuit een vliegtuig wordt geobserveerd: 'Het beeld van de stad wordt in het bijzonder bepaald door de ligging aan de rivier, met een langgerekt waterfront, de moderne binnenstad en het eigen karakter van de buitenring, het uitleggeland. Rivier, binnenstad en stadsring bieden de stad, naar Nederlands begrip, nog bijzondere mogelijkheden.'¹⁵ Toch is dit punt in 1987 niet nieuw. Het kent een voortraject van allerlei activiteiten georganiseerd door Rotterdams creatieve klasse, die culmineerden in de eerste AIR-manifestatie van 1982.

AIR is de afkorting van Architecture International Rotterdam, een architectuurmanifestatie die door de sectie architectuur van de Rotterdamse Kunststichting was geïnitieerd als aanvulling op de al bestaande festivals Poetry International en Film International. Zoals in het vorige hoofdstuk al werd gememoreerd, was die sectie een 'volkomen autonoom clubje' waarin de architecten Carel Weeber, Jan de Heer en Umberto Barbieri een grote stem hadden. De organisatie van AIR was in handen van sectiesecretaris Reyn van der Lugt en Hans Oldewarris.¹⁶

Het thema van de eerste AIR-manifestatie luidde 'het beeld van de stad'. Dit thema werd gedurende een heel jaar uitgewerkt in tal van activiteiten, zoals exposities, prijsvragen, discussies, onderzoeks- en ontwerpprojecten en speciale uitgaven. Het thema 'het beeld van de stad' was nadrukkelijk bedoeld als een pleidooi voor hernieuwde aandacht voor het grote geheel in de architectuur en de stedenbouw. In de jaren zeventig was in de architectuurpraktijk bijna alle aandacht uitgegaan naar architectonische kwesties op microniveau. En in het geval van de sociale woningbouw was de inspraak van de bewoners zwaarder gaan wegen dan de visie van de architect. Ook aan de belangrijkste Nederlandse architectuuropleiding, die van de Technische Hogeschool Delft, was in de jaren zeventig het ontwerpen in de schaduw komen te staan van politieke kwesties als de strijd voor betaalbare woningen. Volgens Hans Oldewarris, zelf als architect opgeleid in Delft, was ontwerpen er zelfs taboe verklaard: 'Ontwerpen dat mocht niet meer in Delft (...) die politieke groep was in Delft dominant. Het ging om huisvesting, lage huren. Op zichzelf een prima uitgangspunt, maar daarmee werd het ontwerp genadeloos verwaarloosd. (...) Met AIR 1982 kreeg je ineens een omslag, ineens weer aandacht voor het beeld.'¹⁷



Boven links affiche AIR 1982, ontwerp Jan Pesman.

Boven rechts omslag boek *Havenarchitectuur*, Rotterdam 1982.

Onder ontwerp Aldo Rossi voor de Kop van Zuid, in het kader van AIR 1982.

Met name in twee onderdelen van AIR 1982 kwam het thema 'het beeld van de stad' tot uiting op een manier die in de context van dit boek interessant is, omdat het begrip 'beeld' in deze projecten symbolisch werd opgevat. Beide projecten presenteerden een beeld van Rotterdam dat direct teruggreep op het beeld van de stad zoals dat in het begin van de eeuw vorm had gekregen. Het eerste was de tentoonstelling met bijbehorende publicatie *Havenarchitectuur*. Dit project stelde het beeld van de stad Rotterdam min of meer gelijk met het beeld van de haven: 'Het beeld van Rotterdam wordt voor een belangrijk deel bepaald door de haven en de activiteiten die daar plaats vinden. Wie aan Rotterdam denkt, denkt onvermijdelijk ook aan de haven. De Rotterdamse Kunststichting verstrekke de opdracht om de gebouwen, installaties en bouwwerken in het havengebied te inventariseren, met als doel "het beeld van de haven" vast te leggen.'¹⁸ Wat opmerkelijk is aan dit project is uiteraard niet dat de haven wordt gezien als bepalend voor het beeld van Rotterdam - dat zou een dooddoener van de eerste orde zijn - maar wél dat dit gegeven positief wordt benaderd door een instelling die gericht is op het stimuleren van het culturele klimaat van de stad. Dit betekent dat voor het eerst sinds lange tijd de haven van Rotterdam niet alleen economisch maar ook esthetisch wordt gewaardeerd, net als in het interbellum.¹⁹

Het tweede AIR-project dat het thema 'het beeld van de stad' invulde op een symbolisch niveau is de Kop van Zuid. 'Kop van Zuid' is de gebruikelijke aanduiding van dat gedeelte van de Rotterdamse linker Maasoever waar de rivier een vrij abrupte lus naar het noorden maakt, waardoor de zuidoever op een landkaart een soort uitstulping vertoont, de 'kop'. De Kop van Zuid was aan het einde van de negentiende eeuw ontwikkeld tot nieuw havengebied, maar raakte in de jaren zestig van de twintigste eeuw in onbruik, doordat de havenactiviteiten naar het westen opschoven. De gemeentelijke plannen voor de Kop van Zuid kwamen niet verder dan het te bestemmen tot zogenaamd overloopgebied ten behoeve van de stadsvernieuwing, dat wil zeggen dat er sociale woningbouw moest komen om bewoners op te vangen van wie de huizen werden gerenoveerd of herbouwd.²⁰ De sectie architectuur van de Rotterdamse Kunststichting zag echter de waarde van deze plek in voor het toekomstige beeld van de stad. Om de kwaliteiten van het gebied ook buiten de eigen gelederen zichtbaar te maken, nodigde de sectie vijf buitenlandse toparchitecten uit hun visie op de Kop van Zuid te geven. Die architecten waren Aldo Rossi, Oswald Mathias Ungers, Josef Paul Kleihues, Derek Walker en Richard Meier. De opdracht aan de architecten was nadrukkelijk niet een ontwerp of plan te maken, maar een beeld te ontwikkelen.²¹ Geen van deze 'beelden' heeft geleid tot een concreet plan, maar niettemin is het project enorm belangrijk geweest omdat het de potenties van dit deel van Rotterdam aan het licht bracht. Volgens Ed Taverne en Cor Wagenaar was AIR 1982 ook ver buiten Rotterdam invloedrijk: '(...) de boodschap van AIR bleef niet zonder weerklank, met name in de wereld van planning en ontwerp waar de roep om zich ontwerpend met steden als geheel, met de Randstad en heel Nederland bezig te houden niet alleen leidde tot een andere ontwerp- en planningspraktijk maar ook tot talrijke nieuwsoortige publicaties.'²² De aandacht voor het totaalbeeld van de stad, een aspect dat vanaf 1987 centraal kwam te staan in het beleid van de gemeente, kent dus een lang voortraject van

ideeën en theorieën, waarvan AIR 1982 de voorlopige balans opmaakte. Ook 1982 was dus in zekere zin een 'magisch jaar'.

Herwaardering van (groot)stedelijkheid

'Steden leven op', zo valt te lezen in het gemeentelijke rapport *Vernieuwing van Rotterdam* uit 1987. 'Te verwachten is dat die opbloei doorzet. Dat hangt samen met een zekere omslag in de cultuur en de waardering van steden.'²³ De hier geconstateerde herwaardering van stedelijkheid was in de jaren tachtig een opvallende tendens, niet alleen in Nederland of Europa, maar wereldwijd. De leegloop van steden kwam tot een halt en mensen kozen weer bewust voor een woning in de stad. Over de maatschappelijke oorzaken van deze ontwikkeling is veel geschreven en de auteurs zijn het in grote lijnen eens over de verklaring ervan.²⁴ Beknopt weergegeven luidt de theorie als volgt: er ontstonden steeds meer een- en tweepersoonshuishoudens die, meer dan het traditionele gezin, behoefte hadden aan optimale publieke voorzieningen wat betreft dagelijks levensonderhoud, het sociale verkeer en vrijetijdsbesteding. Men moet hierbij bijvoorbeeld denken aan grotere supermarkten, fastfoodservices, cateraars, restaurants, stomerijen, cafés en andere uitgaansgelegenheden, theaters, bioscopen, aantrekkelijke winkels en musea. Dergelijke voorzieningen zijn nu eenmaal geconcentreerd in steden. Vestiging in de stad is dus een praktische keuze voor alleenstaanden en tweeverdieners.

De demografische ontwikkelingen in Rotterdam bevestigen de theorie. Vanaf 1965 kende Rotterdam een bevolkingsafname, die vooral in de eerste helft van de jaren zeventig dramatische vormen aannam. Gezinnen met kinderen trokken naar de voorsteden, waar de huizen en de woonomgeving beter voldeden aan hun wensen. Tussen 1965 en 1985 nam het aantal stedelijke inwoners met bijna 22 procent af. Vanaf 1985 was er weer sprake van een bescheiden groei van de Rotterdamse bevolking, die werd veroorzaakt door een teruglopende vertrekstroom en een lichte stijging van het aantal nieuwkomers. Gezinnen met kinderen bleven echter een voorkeur voor de suburbane gebieden houden, terwijl het aantal een- en tweepersoonshuishoudens toenam. In 1989 bestond maar liefst 75 procent van het totale aantal huishoudens in Rotterdam uit één of twee personen.²⁵ Deze mensen waren bovendien voor een groot deel jong, tussen de 15 en 30 jaar, een leeftijd waarop de deelname aan publieke activiteiten toch al groot is.²⁶ Behoeftes aan allerlei stedelijke voorzieningen is dan vanzelfsprekend.

Toch was er in de jaren tachtig méér aan de hand dan demografische veranderingen alleen kunnen verklaren. Dat aan het begin van de jaren tachtig meer mensen kozen voor een stedelijk leven moet ook tegen de achtergrond van andere, minder getalsmatig aanwijsbare maatschappelijke trends geplaatst worden. Zogenaemde harde locatiefactoren als de aanwezigheid van allerlei voorzieningen speelden een rol, maar deze zijn ontoereikend als verklaring van de 'omslag in de cultuur en de waardering van steden'.²⁷ Bovendien levert de demografische theorie over de opleving van stedelijkheid een kip-of-eivraag op: wat was er eerder, de trek naar de stad van kleine huishoudens of de opbloei van het stedelijke openbare leven? De kleine huishoudens zouden zijn aangetrokken door de stedelijke voorzie-

ningen, maar die stedelijke voorzieningen hadden hun opleving te danken aan diezelfde kleine huishoudens. Het traditionele economische paradigma dat de vraag het aanbod creëert, wijst de trek naar de stad als oorzaak aan voor de opbloei van stedelijke voorzieningen. In dat geval werden de een- en tweepersoonshuishoudens (ook) aangetrokken door iets anders. Door wat?

Om die vraag te beantwoorden wil ik opnieuw gebruikmaken van het door Sharon Zukin geïntroduceerde begrip 'esthetische conjunctuur'.²⁸ Om het wat simpeler te zeggen: stedelijkheid begon in de jaren tachtig weer in de mode te komen. Hoogleraar grootstedelijke vraagstukken Jack Burgers volgt in zijn inaugurele rede dezelfde gedachtegang, alleen plaatst hij het verschijnsel iets later in de tijd. Ten onrechte volgens mij, want in de jaren tachtig was de suburbanisatie toch echt wel over haar hoogtepunt heen. Hij schrijft: 'Men zou zelfs zo ver kunnen gaan te zeggen dat de stad in de mode is. (...) Waar tijdens het hoogtepunt van de suburbanisatie in de jaren zeventig en tachtig van de vorige eeuw steden zo landelijk mogelijk wilden lijken in een ultieme poging bewoners vast te houden, zo zijn we er nu getuige van dat kleinere plaatsen zich een metropolitaan uiterlijk proberen aan te meten in de vormgeving van hun openbare ruimte en de organisatie van allerlei evenementen.'²⁹ Dit in de mode raken van de stad hangt nauw samen met de opleving van het visioen van Rotterdam als metropool. Grootstedelijkheid kreeg haar glans terug, nu niet alleen meer voor een handjevol kunstenaars als Deelder, maar ook voor het grote publiek.

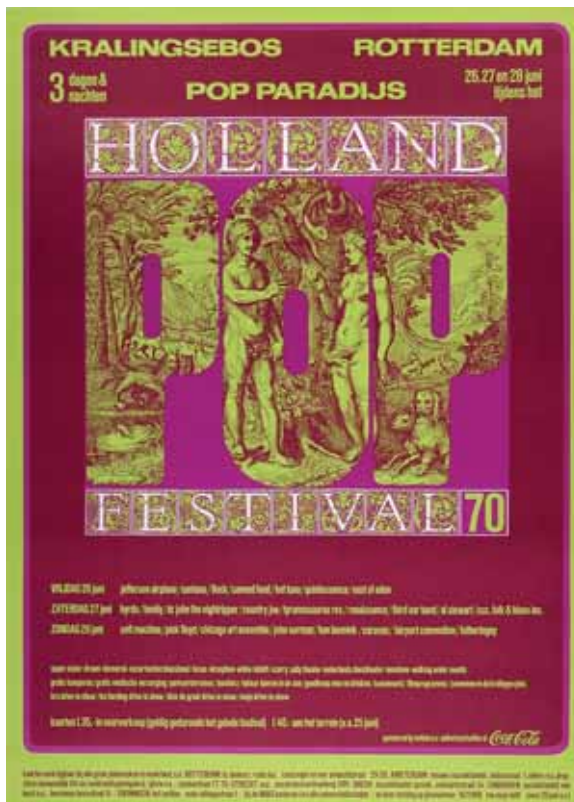
Ondanks alle pogingen de stad kleinschaliger te doen voorkomen, was Rotterdam nog altijd de Nederlandse stad bij uitstek die de belofte - of dreiging, in de taal van de jaren zeventig - inhield van een metropool. Meer dan Amsterdam, hoewel dit de grootste stad van het land was. Amsterdam had juist een gouden tijdperk achter de rug, het tijdperk van de provo's, de kabouters en de hippies. De stad was een ideaal decor gebleken voor de maatschappelijke bewegingen die er sinds de jaren zestig hun stem hadden laten horen en had er tot ver over de grenzen een reputatie als 'magies centrum' mee opgebouwd: 'In de jaren zeventig, de jaren van de flowerpower, was Amsterdam een tijdlang voor sommige mensen de hoofdstad van de wereld.'³⁰ Amsterdam was weliswaar een grote stad naar Nederlandse begrippen, maar met zijn kleinschalige voorkomen, overwegend smalle, krommende straten, de rustige grachten en het lieflijke Vondelpark voldeed het niet aan het beeld van de grote stad. Van de vaste kenmerken van het beeld van de metropool - verkeersstromen, hoogbouw en nachtelijke lichten - had het er maar één te bieden, namelijk de nachtelijke lichten. Door het weer in de mode raken van een metropolitaan uiterlijk, kwamen steden als Rotterdam in een beter licht te staan, terwijl de esthetische conjunctuur minder gunstig was voor steden als Amsterdam. Op deze en andere tegenstellingen tussen het beeld van Rotterdam en Amsterdam wordt in hoofdstuk 6 nader ingegaan.

Grotestadsmuziek: punk en new wave

De herwaardering van een grootstedelijke leefomgeving vond ook haar weerslag in de muziek en lifestyle die vanaf 1977 in Nederland populair begon te worden onder jongeren: punk en de latere variant erop, new wave.³¹ Punk- en new-wave-muziek

worden over het algemeen gekenmerkt door snelle ritmes, harde, hoekige of ruisgeluiden en een minimale melodie. Het effect is nerveus, opgejaagd en dynamisch. De manier van zingen is doorgaans energiek en vitaal - schreeuwerig, hijgerig, krij-send. Het zijn deze kwaliteiten, dynamiek en energie, die de makers en de fans van punk wilden plaatsen tegenover de gezapigheid en slaperigheid van de hippies. De muziek die hoorde bij de langzame, dromerige levenshouding van de hippies was over het algemeen melodieuze, harmonisch complex en qua tempo niet al te snel. Naast deze bekende tegenstellingen tussen de hippie- en de punkcultuur is er een meer impliciet aspect dat in dit verband interessant is: de natuurgebondenheid van de hippiecultuur tegenover de grootstedelijkheid van de punkcultuur. In de hippiecultuur was de liefde voor de natuur onderdeel van een romantisch escapisme, waarin het verlangen naar een oorspronkelijke, natuurlijke manier van leven centraal stond. Het stedelijke leven werd afgewezen als kapitalistisch, verspillend en kunstmatig: 'De hippiedroom was een ontsnappingsdroom. Het ging allemaal over de natuur in trekken en uit de maatschappij stappen en dingen in gang zetten en naar San Francisco gaan met bloemen in je haar. Het was idealistisch, contemplatief, soms mystiek. Bovenal was het een afwijzing van de stedelijke consumptie-maatschappij.'³² Deze hang naar natuurlijkheid uitte zich ook in de kledingcodes van de hippies. De haren werden lang en los gedragen, make-up werd nauwelijks gebruikt, de kleren waren wijdvallend en van natuurlijke materialen, en men liep op sandalen of in prairieaarden, maar liever nog blootsvoets. Foto's van het legendarische openluchtmuziekfestival dat in 1970 in Rotterdam werd gehouden, laten deze uiterlijke groepskenmerken duidelijk zien. Het verlangen terug te keren naar een natuurlijke oerstaat komt ook tot uitdrukking op het affiche voor dit popfestival, waarop Adam en Eva in het paradijs zijn afgebeeld. Officieel heette het festival zelfs 'Pop Paradijs', maar het is beter bekend als 'Kralingen 1970', naar het Kralingse Bos, waar het drie dagen en drie nachten lang plaatsvond.

Veel teksten van hippiesongs verheerlijken ook de natuur. Een van de meest evidente voorbeelden is *Going up the Country* van de band Canned Heat, uit 1968. Nadat Canned Heat dit nummer in de zomer van 1969 op het legendarische Woodstock-festival had gespeeld, werd het tot een soort lijflied van de hippies. De film die later over Woodstock is gemaakt, begint dan ook met de melodie van *Going up the Country*.³³ Canned Heat zong het nummer ook weer op het Rotterdamse festival in 1970. De tekst is een uitdrukkelijke ode aan de relaxte manier van leven op het platteland: 'I'm going up the country, babe don't you wanna go / I'm going to some place where I've never been before / I'm going, I'm going where the water tastes like wine.' De stad wordt daarentegen afgewezen als een nerveuze, agressieve omgeving: 'I'm gonna leave this city, got to get away / I'm gonna leave this city, got to get away / All this fussing and fighting, man, you know I sure can't stay.' Liefdesverklaringen aan de natuur en het platteland komen ook opvallend veel voor in de genres folk en country, zoals Nick Green heeft laten zien.³⁴ Maar ook songteksten van zogenaamde symfonische rockbands als Pink Floyd en Led Zeppelin worden niet zelden gekenmerkt door een idealisering van de natuur of een natuurlijke toestand.³⁵ In symfonische rockmuziek komen ook imitaties van natuurlijke geluiden voor.



Boven poster voor het Pop Paradijs, 26-27-28 juni 1970, Kralingse Bos, Rotterdam, ontwerp Jaap Jongert. De voorstelling van Adam en Eva in het paradijs geeft uitdrukking aan het door vele bezoekers gekoesterde verlangen terug te keren naar een natuurlijke oerstaat.

Onder bezoekers van het Pop Paradijs, juni 1970, Kralingse Bos, Rotterdam, foto Herbert Behrens.

In punk- en new-wave-muziek worden juist geluiden gebruikt die associaties opwekken met grotestadslawaai. Daarom is de muziek in het algemeen moeilijk met het beeld van de natuur te verenigen; bij deze muziek hoort het beeld van de 'betonnen jungle', de grote, harde stad. Niet voor niets werd new wave ook wel 'metropolitan funk' genoemd.³⁶ Sommige bands produceerden ook daadwerkelijk geluiden op straat, met als bekendste voorbeeld Einstürzende Neubauten. Hun nummer *Stahlversion* uit 1980 werd opgenomen op een stalen brug, waarbij ook gedrumd werd op de brug zelf.³⁷ Maar punk en new wave zijn in veel meer opzichten door en door stedelijk van karakter. De teksten van songs gaan vaak letterlijk over het stadsleven, vooral bij nacht. Wat *Going up the Country* voor de hippies was, was *Collapsing New People* in zekere zin voor de new-wave-generatie. De tekst van dit nummer van Fad Gadget uit 1984 beschrijft de kunstmatigheid van het leven in nachtclubs en de flirt met het leven in de goot: 'Stay awake all night / But never see the stars / And sleep all day / On a chainlink bed of nails. Steer clear of the sun / Pancake, sandpaper skin. Takes hours of preparation / To get that wasted look.'³⁸ Verwant aan dit nummer is het veel vroegere *Nightclubbing* uit 1977 van Iggy Pop, een zanger die later bij punk en new wave werd ingelijfd. De tekst van het laatste couplet roept een zelfde soort leegheid en zinloosheid op als *Collapsing New People*: 'Nightclubbing we're nightclubbing / We're walking through town / Nightclubbing we're nightclubbing / We walk like a ghost / We learn dances brand new dances / Like the nuclear bomb'. *Nightclubbing* was ook te horen bij nachtelijke straatbeelden van Rotterdam in de televisiedocumentaire *Stadsgezicht* (1977, zie hoofdstuk 3). Verder zijn er veel directe en indirecte verwijzingen in songteksten naar het leven op straat, zoals het rondhangen of flaneren - *Hanging Around* van The Stranglers uit 1976 - of het individualisme dat vanouds in verband wordt gebracht met het leven in de grote stad - *No Feelings* van The Sex Pistols uit 1977.³⁹

Stads zijn ook de kledingcodes van punk en new wave. Dat begint al bij de schoenen. Hoewel punkers ook wel zogenaamde legerkistjes droegen, hoorden naaldhakken al heel vroeg tot de standaardoutfit van de vrouwelijke punker.⁴⁰ De latere new-wave-look voegde hier voor mannen puntschoenen aan toe. Dit soort schoenen leent zich niet voor lange wandelingen door de natuur; ze zijn alleen geschikt voor korte afstanden op asfalt. Verder is punk- en new-wave-mode sterk gebaseerd op kleding die oorspronkelijk voor representatieve gelegenheden is bedoeld, en waarbij voorkomendheid en conventies een zwaardere rol spelen dan lichamelijk comfort. De oorspronkelijke context van deze kledingstukken (colberts, minirokken, panty's, stropdassen) wordt onderuitgehaald door deze te combineren met elementen die chaos, destructie en onzedelijkheid suggereren, zoals gaten, scheuren en veiligheidsspelden. Ondanks deze aanpassingen is de kleding ook in de nieuwe context representatief, zij het voor een andere omgeving: de (nachtelijke) grote stad, de clubs, de straat. De bijpassende haardracht is in alle opzichten het tegendeel van het hippiekapsel: bij punk/new wave hoort kort haar, dat onnatuurlijk omhoog staat en in allerlei felle kleuren is geverfd. De make-up is al even opzettelijk kunstmatig.



Boven links advertentie voor schoenenwinkel dr. Adam's, januari 1983, achterzijde muziektijdschrift *Vinyl*. Tot de new wave-kledingcode hoorden naaldhakken voor vrouwen en puntschoenen voor mannen.

Boven rechts advertentie voor kapper Christiaan, oktober 1981, uit muziektijdschrift *Vinyl*.

Onder links benen van een punkmeisje op Park Pop Festival, Den Haag, 1980; **rechts** new wave meisje, jaren tachtig, foto Ed van der Elsen. Typend zijn de rechtop staande haren, de onnatuurlijk zware make-up, het colbert, de minirok en de naaldhakken.

De symboolfunctie van punk en new wave

Zo beschreven lijkt de opkomst van punk en new wave een modegril, maar het verzet tegen de hippiecultuur was wel degelijk diepgaand; punk en new wave stonden voor een verzet tegen de gevestigde orde. De muziek speelde daarbij een wezenlijke rol. Hans Righart heeft voor de jaren zestig laten zien hoe belangrijk muziek kan zijn als collectief expressiemiddel voor een generatie. Voor de jongeren die in de jaren zestig de bestaande maatschappelijke waarden en normen omverhaalden had muziek, en in dit geval rock-'n-roll, een waarde die veel verder ging dan alleen amusement. Muziek had voor hen een symboolfunctie; rock-'n-roll stond voor een andere maatschappelijke orde.⁴¹ Righart beschouwt muziek voor de beginfase van de jarenzestigrevolutie zelfs als het voornaamste bindende element tussen de jongeren. Hij schrijft daarover: 'Nooit eerder hadden jongeren zich zo nadrukkelijk met een muziekgenre geïdentificeerd; nooit eerder was de symboolfunctie van de muziek zo groot geweest.'⁴²

Hoewel de algemene opinie is dat de opstandigheid die tot uiting kwam in punk en new wave qua diepgang geenszins vergeleken mag worden met de omwenteling die in de jaren zestig plaatsvond, wil ik de vergelijking toch trekken, in ieder geval voor wat betreft de symboolfunctie van de muziek. Punk en new wave waren, ook in Nederland, de uitdrukking van het onbehagen van de jonge generatie met de idealen van de voorgaande generatie - inderdaad, de (voormalige) hippies. Hippiehaat was een van de weinige constanten in de ideologie van punk. Hippies waren de vijand, en de kreet 'vieze hippies' werd een gemeenplaats. Nu is er in de literatuur over punk herhaaldelijk op gewezen dat er ondanks deze zelfgecreëerde tegenstelling veel overeenkomsten aan te wijzen zijn tussen het hippiedom en punk.⁴³ Die constatering klopt voor de begintijd van het hippiedom, maar beslist niet voor de tweede helft van de jaren zeventig, toen de hippiecultuur geïnstitutionaliseerd was geraakt. Het waren deze gesettelde hippies, en hun inmiddels aangepaste en gepolitiseerde ideeëngoed, waartegen punks en aanverwanten zich zo hevig verzetten. Het ging dus in essentie om een generatieconflict, en Hans Righart laat in zijn studie naar de jaren zestig in Nederland zien dat ook in die tijd een generatieconflict de kern vormde; de ondertitel van zijn boek is dan ook 'Geschiedenis van een generatieconflict'. De botsing was rond 1980 echter minder hevig dan toen, en de maatschappelijke gevolgen minder ingrijpend.

Dat de muziek ook rond 1980 een symboolfunctie had voor de jongeren die zich verzetten tegen de maatschappelijke orde, blijkt bijvoorbeeld heel duidelijk uit het jongerenprogramma *Neon*, dat de VPRO-televisie uitzond in 1979 en 1980. Het was een collageachtig programma, met stukjes documentaire, stukjes fictie, interviews en homevideo's. De inhoudelijke rode draad was er moeilijk uit te distilleren, behalve dat iedereen die tegen de gevestigde orde aanschopte voor de camera mocht, van een Nederlandse man die zich poepend over de rand van een balkon liet filmen als protest tegen het afbreken van zijn flat tot en met sympathisanten van de Rote Armee Fraktion. Al dit zeer diverse materiaal werd aan elkaar geregen met opnamen van punk- en new-wave-concerten, zowel van Nederlandse bands als van buitenlandse. *Neon* werd geregisseerd door Bob Visser, die eerder de Rotterdamdocumentaire *Stadsgezicht* maakte met Jules Deelder. Ook aan dit nieuwe programma

werkte Deelder regelmatig mee als commentator, wat enkele hoogtepunten uit zijn carrière als televisieperformer heeft opgeleverd. *Neon* was dus een Rotterdams product: het werd door een Rotterdamse regisseur gemaakt, het had een Rotterdamse presentator en het bevatte relatief veel Rotterdamse onderwerpen en beelden die in Rotterdam waren opgenomen. Dit is niet helemaal toevallig, want punk en new wave hadden een bijzondere betekenis voor Rotterdam en Rotterdam was een belangrijk podium voor punk en new wave.

De soundtrack van Rotterdam

Dat punk en new wave veel betekenden voor Rotterdam heeft alles te maken met het hierboven beschreven stadse, harde karakter van de muziek. Stond de muziek in algemene zin symbool voor een energieke, *down-to-earth* levensvisie, in de Rotterdamse context symboliseerde de muziek bovendien meer specifiek de Rotterdamse zakelijkheid en dynamiek. Peter Graute, eigenaar van de in 1976 opgerichte, legendarische alternatieve platenzaak Backstreet Records aan de Boomgaardstraat in Rotterdam, wees in 1979 in een interview in *Hard Werken* al op de gevoelsmatige verwantschap tussen punk en Rotterdam. In antwoord op de vraag van interviewer Willem Kars waarom de punkbeweging in Rotterdam 'beter gegrond' was dan bijvoorbeeld in Amsterdam, zei hij: 'In Amsterdam sloeg het wel eerder aan, maar meer door de internationale scene daar, die de punk zag als weer een leuke gimmick. Maar hier is het beter gegrond door het sociale klimaat: je moet hier gewoon hard werken en verder je mond houden.'⁴⁴ Punk en new wave vormden als het ware de juiste soundtrack om Rotterdam te waarderen als een grootstedelijke, rauwe, maar ook dynamische omgeving. Dat blijkt ook uit het feit dat alle kunstenaars en culturele experts die in de hier beschreven periode meewerkten aan het verwerkelijken van het visioen van een grootstedelijk Rotterdam, zich in vergaande mate identificeerden met deze muziek.

Die identificatie gold niet alleen de muziek, maar ook de bijbehorende outfit: blijkens een opmerking van Henk Elenga was het in de kringen van *Hard Werken* in mei 1979 al niet meer *comme il faut* om lang haar te hebben.⁴⁵ De overige kledingcodes zijn op te maken uit de advertenties voor kappers en kledingwinkels waar *Hard Werken*, maar ook bijvoorbeeld het new-wave-muziektijdschrift *Vinyl*, mee vol stonden. Aan die advertenties valt op dat sommige toonaangevende kledingwinkels, zoals Brutus en Lady Day, alleen Nederlandse vestigingen hadden in Amsterdam en Rotterdam. Rotterdam telde op dit gebied mee, en er was zelfs een aparte aanduiding voor een Rotterdammer die zich volgens deze new-wave-voorschriften kleepte en kapte: de Rotterdamse *modernico*.⁴⁶

In het algemeen waren het trouwens in Nederland vooral kunstenaars die punk en new wave als eersten waardeerden: 'Het werd het eerst opgepikt door het trendy kunstacademiepubliek, zoals later ook met house het geval was. In Nederland werd punk niet veroorzaakt door een sociale ontwikkeling; men had het hier veel te goed, zeker in vergelijking met andere landen. Het was meer een soort herkenningpunt waarin een aantal mensen eenzelfde gevoel deelde.'⁴⁷ De identificatie van kunstenaars met de muziek leidde vaak tot het oprichten en zelf meespelen in



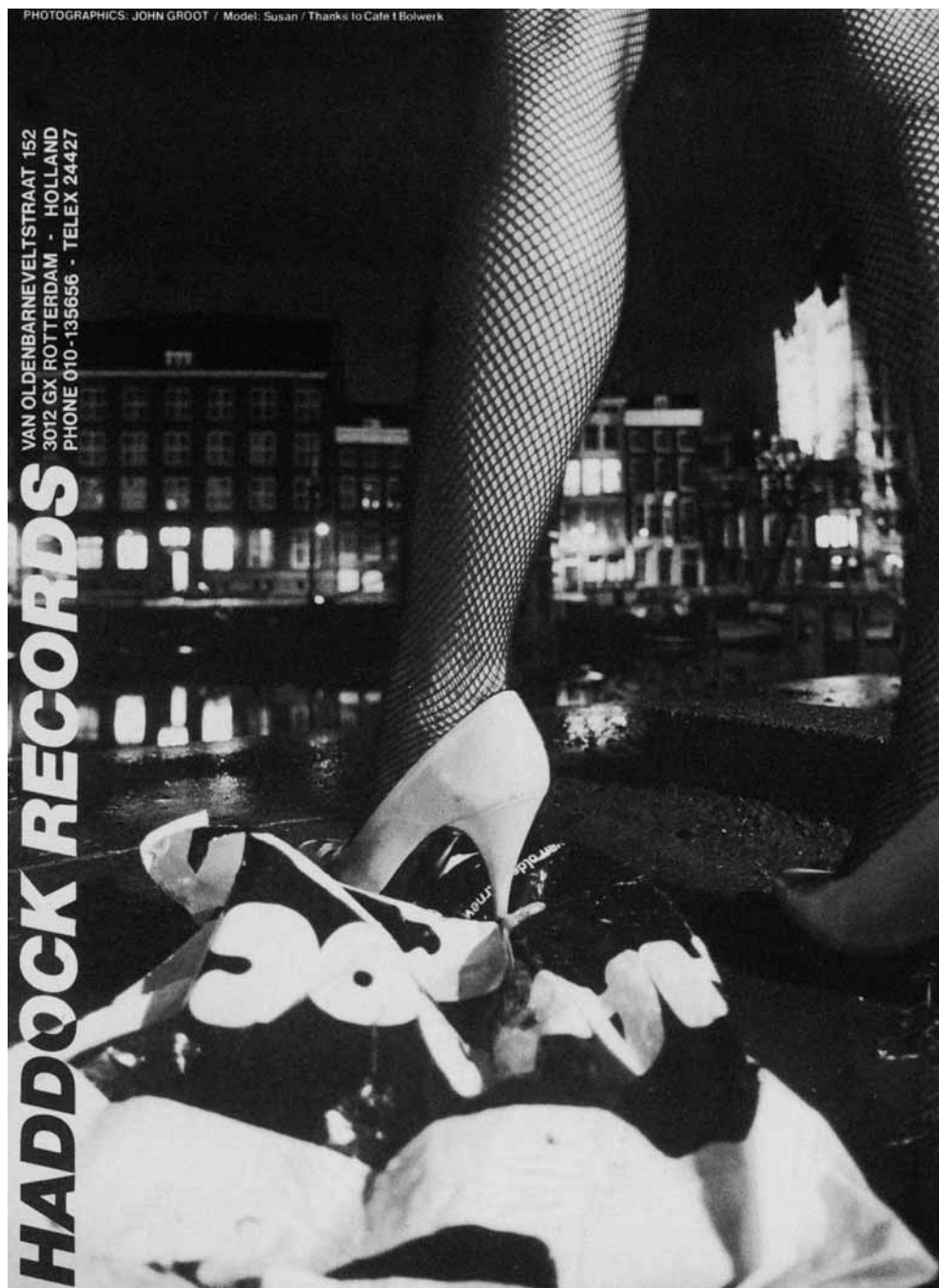
Boven links advertentie kledingwinkel Brutus, juni 1981, achterzijde muziektijdschrift *Vinyl*. Deze trendsettende winkel had alleen vestigingen in Amsterdam en Rotterdam; rechts advertentie kledingwinkel Lady Day, in *Hard Werken* nummer 9, 1981. De advertenties in *Hard Werken* werden vormgegeven door de redactie.

Rechts paginagrote advertentie van de Rotterdamse platenwinkel Haddock Records in het landelijke muziektijdschrift *Vinyl*, nummer 15, april 1982. Haddock Records plaatste in deze jaren in *Vinyl* regelmatig dit soort grote advertenties met steeds andere foto's, waarin Rotterdam wordt voorgesteld als een duistere, spannende grote stad.

PHOTOGRAPHICS: JOHN GROOT / Model: Susan / Thanks to Cafe t Bolwerk

VAN OLDENBARNEVELTSTRAAT 152
3012 GX ROTTERDAM - HOLLAND
PHONE 010-135656 - TELEX 24427

HADDOCK RECORDS





Boven aankondiging optreden The Sex Pistols in de Lantaren, Rotterdam, 5 januari 1977

Onder links optreden The Banana Sisters, een punkband opgericht door leden van Utopia; rechts schets voor affiche The Banana Sisters, ontwerp Chiel van der Stelt.

bandjes. Doordat de muziek harmonisch heel basaal was, en de zang bij voorkeur niet al te zuiver en melodieus moest zijn, was gebrek aan muzikale vorming geen hindernis. Wie niet zelf speelde, luisterde ten minste naar platen en bezocht concerten, liefst van de nieuwste, onbekendste bands. Peter Graute had hierin een spilfunctie, niet alleen door zijn platenzaak, waar veel mensen soms alleen maar kwamen luisteren, maar ook doordat hij concerten organiseerde. Hij bracht bands die later in het alternatieve circuit wereldberoemd werden al heel vroeg naar Rotterdam en naar andere steden in Nederland en daarbuiten. In het interview in *Hard Werken* noemt hij er enkele: The Red Crayola, Scritti Politti, Teenage Jesus and the Jerks (met Lydia Lunch), Adèle Bertei van de voormalige Contortions en This Heat. Hij programmeerde deze bands in Heavy, een café aan de 's-Gravendijkwal. Voor kenners waren dit onvergetelijke concerten, juist doordat de ruimte maar klein was.

Maar ook anderen in Rotterdam waren buitengewoon goed op de hoogte van de meest actuele ontwikkelingen in de alternatieve muziekscene. Er heerste in artistieke kringen een opgewonden, nieuwsgierige stemming over de vele nieuwe bands die werden opgericht en men haastte zich om er als eerste over te vertellen. Beeldend kunstenaar Henk Tas, fotograaf Pieter Vandermeer en vormgever Henk Elenga deden bijvoorbeeld in 1979 in *Hard Werken* verslag van de muziek die ze hadden gehoord in hippe New Yorkse clubs als Hurrah's, CBGB's, Max's Kansas City en de Mud Club. *Hard Werken* bevatte regelmatig tips voor interessante nieuwe bands en het beheerde een eigen platenlabel, 'Hard Werken records'. Ook de bekende dichter en schrijver C.B. Vaandrager, die het harde stadsleven van Rotterdam zowel in zijn leven als in zijn werk exploreerde, identificeerde zich met 'de ontregelde, rauwe grotestadsmentaliteit van punk en new wave', hoewel hij iets ouder was dan de generatie die in dit boek op de voorgrond staat. Hij was goed bevriend met de New Yorkse zangeres Lydia Lunch, die herhaaldelijk heeft opgetreden in Rotterdam en dan bij Vaandrager en zijn vriendin Marian logeerde.⁴⁸

De jonge Rotterdamse impresario Beerend Lenstra wist precies welke bands veelbelovend waren en haalde ze naar Nederland. Hij was van 1971 tot 1974 de vaste muziekprogrammeur van Jongerencentrum Eksit in Rotterdam geweest en organiseerde daarna zelfstandig concerttournees. De namen van de bands die Lenstra aan het einde van de jaren zeventig en het begin van de jaren tachtig naar Rotterdam haalde, zijn nu zo klinkend dat zijn gevoel voor kwaliteit en zijn informanten uitzonderlijk moeten zijn geweest: The Ramones, Talking Heads, Jonathan Richman and the Modern Lovers, Joy Division, U2, Simple Minds, Depeche Mode, ze waren allemaal van vlakbij te horen en te zien op de kleine Rotterdamse podia, vaak vlak vóór ze in de grote zalen als Ahoy kwamen te staan.⁴⁹

Voor de oervaderen van de punk, de Sex Pistols, organiseerde Lenstra twee keer een Nederlandse tournee. De eerste keer was in januari 1977, de tweede keer was in december van datzelfde jaar, toen de bekendheid van de Sex Pistols 'op het niveau van de Beatles' was.⁵⁰ De tweede tournee was een overweldigend succes, ondanks de korte voorbereidingstijd. Slechts twee dagen voor aanvang van de tournee was Lenstra gebeld door het concertbureau Mojo met de vraag of hij een reeks optredens van de Sex Pistols in Nederland kon regelen. Het kostte hem weinig moeite de concerten te boeken, 'alles was op eigen risico maar dat maakt niet uit,

dat verkoop je toch allemaal in een keer uit'.⁵¹ Dus traden de Sex Pistols van 5 tot en met 14 december negen keer op in kleine zalen door heel Nederland, van Maastricht tot Winschoten.⁵² De belangstelling was zo verpletterend dat het volgens Lenstra 'gewoon gekkenwerk' was: 'Bij ieder optreden stonden er 3000-4000 man voor de deur en er konden maar, neem Eksit als voorbeeld, daar konden er maar 300 in. Ja, dat was eigenlijk gewoon niet te doen. Er stond na afloop ook een compleet platgetrapte auto voor de deur, daar was echt niks meer van over.'⁵³

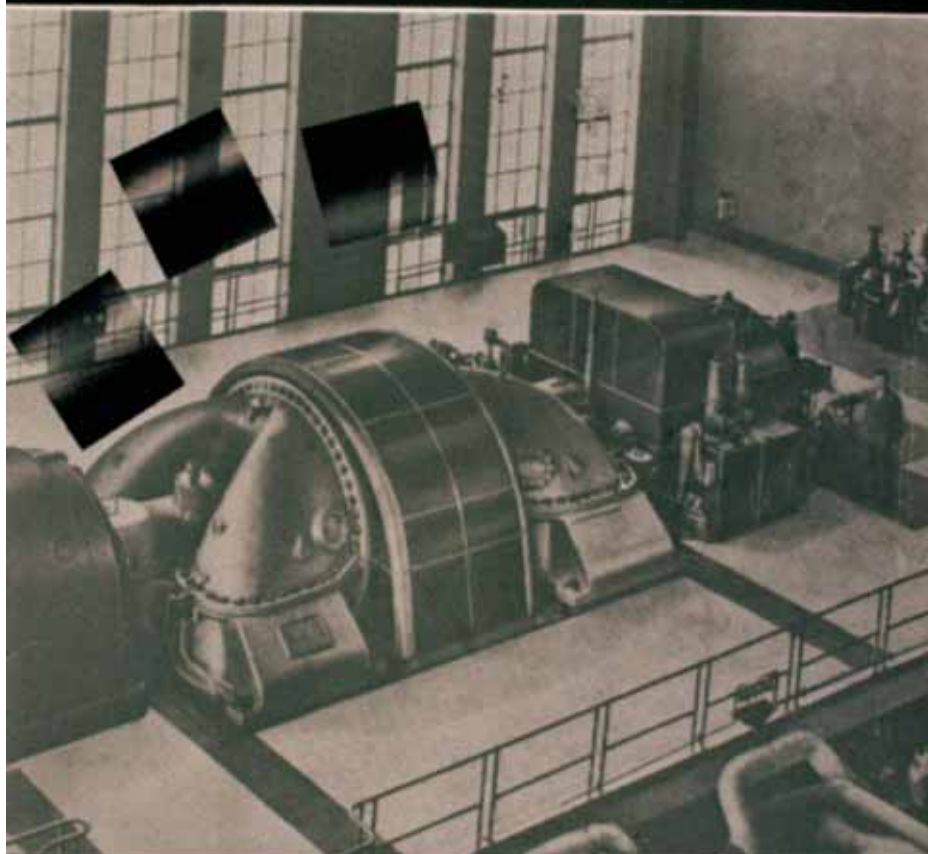
Lenstra signaleert achteraf eveneens een zekere verwantschap tussen de levensvisie van punk en new wave en de typisch Rotterdamse stedelijke omgeving. Zijn formulering is zoekend als hij antwoord geeft op de vraag welke betekenis new wave voor Rotterdam heeft gehad: 'Als het gaat over new wave, vooral de meer underground-achtige kant daarvan, dan was er gevoelsmatig een link met New York, allebei havensteden en een beetje unheimisch. Je had heel veel van die Amerikaanse clubs waar de undergroundkant van de new wave te horen was en die bands, ja die voelden zich hier beter thuis dan in Amsterdam, dat was wel duidelijk. (...) James White, The Heartbreakers en The New York Dolls, een hele serie van dat soort groepen die hadden allerlei connecties hier in de stad. Tuxedo Moon heeft ook nog een film gemaakt met Bob Visser, een Rotterdamse filmer, en James White heeft hier een tijd gewoond en dan had je nog (...) Lydia Lunch die heeft hier heel lang gewoond zelfs. Maar ik moet wel zeggen dat is de zelfkant van het leven hoor! Ik heb met James White wat concerten gedaan, maar daar word je niet vrolijk van!'⁵⁴ Dit duistere beeld van Rotterdam wordt bijvoorbeeld goed uitgedrukt in de advertenties die de Rotterdamse platenzaak Haddock plaatste in het new-wave-tijdschrift *Vinyl*. Dit was een landelijk, in 1981 opgericht muziektijdschrift met een gemiddelde oplage van omstreeks 10.000 en de impact van deze paginagrote foto's van geënceneerde situaties tegen een Rotterdamse achtergrond moet niet onderschat worden.

Veel van de bands waarvan optredens te zien waren in het televisieprogramma *Neon* waren ook door Lenstra geprogrammeerd. De opnamen waren namelijk gemaakt op het popfestival New Pop, dat Lenstra in de jaren 1977-1981 jaarlijks in Rotterdam organiseerde, wederom met een selectie van bands met nu klinkende namen, bijvoorbeeld The Cure, The Specials en The Ramones. *Vinyl*, dat zich exclusief richtte op de nieuwste, alternatieve muziek, noemde New Pop in 1981 'een van de qua groepenaanbod interessantste festivals in Nederland'.⁵⁵

Maar Rotterdam had sinds september 1979 nóg een hotspot voor de nieuwste muziek, namelijk Hal 4. Lenstra had daar de eerste twee concerten georganiseerd, van Garland Jeffreys en Fischer Z, daarna werd de programmering gedaan door Mike Pickering, die uit Manchester kwam en daar nauwe contacten onderhield met de muzikscene rond het platenlabel Factory Records, met als meest illustere groepen Joy Division (later New Order), A Certain Ratio, Cabaret Voltaire en Orchestral Manoeuvres in The Dark. Via het internationale netwerk van Pickering werden ook veelbelovende bands uit andere Engelse steden en uit Duitsland, België en de Verenigde Staten naar Rotterdam gelokt, al weer voorname-lijk bands die inmiddels een legendarische statuur hebben: The Cure (1980), The Human League, Bauhaus, Theatre of Hate, This Heat, Palais Schaumburg, The

Roll & P.R. Labels are E.V. Group F

FACTORY RECORDS



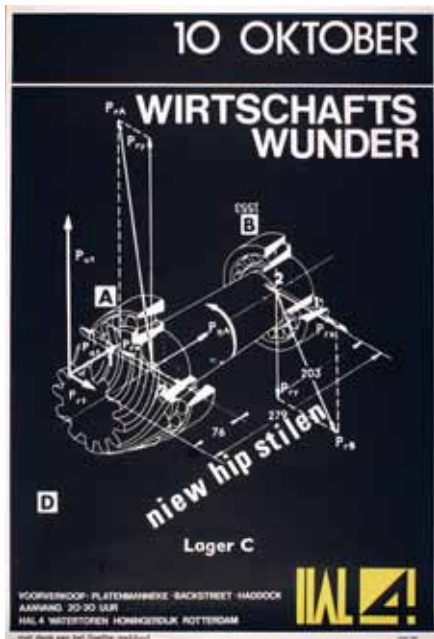
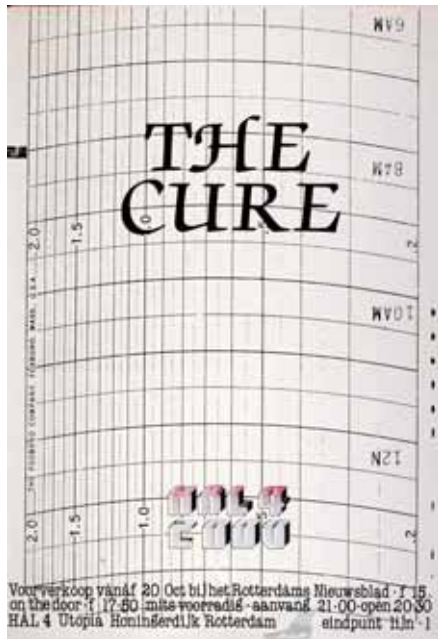
A CERTAIN RATIO
SECTION 25
DURRUTI COLUMN

HAL 4
OCT 30

Voorverkoop vanaf 20 Oct bij het Rotterdams Nieuwsblad · f 10
on the door · f 12.50 mits voorradig · aanvang 21.00 · open 20.30
HAL 4 Utopia Honingerdijk Rotterdam eindpunt lijn · 1

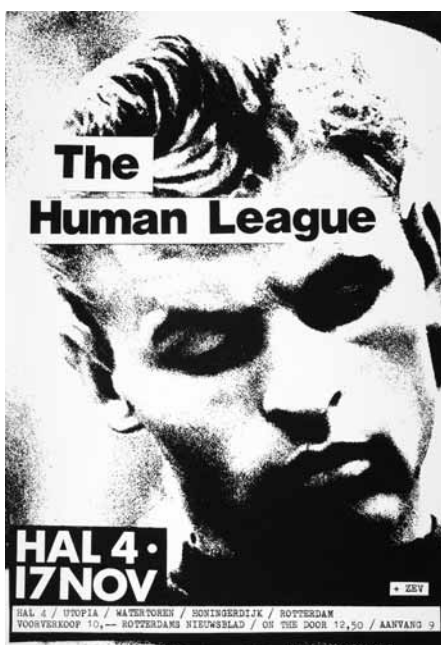


Affiche met aankondiging optreden in Hal 4 van bands van het Factory Records-label, 30 oktober 1980, ontwerp Alan Turnbull. De programmeur van Hal 4, Mike Pickering, onderhield nauwe contacten met de new wave-muziekscene in Manchester.



Affiches voor optredens in Hal 4.

The Cure, 2 november 1980, ontwerp Alan Turnbull; Wirtschaftswunder en Niew Hip Stilen (een Rotterdamse new wave-band), 10 oktober 1982, ontwerp Hans van den Tol en Hans Werlemann; Captain Beefheart, 3 november 1980, ontwerp Alan Turnbull en Hans Werlemann; Bauhaus, 29 november 1980, ontwerp Hans van den Tol en Hans Werlemann.



Palais Schaumburg, 21 juni 1982, ontwerp Hans van den Tol; New Order, 13 december 1980, ontwerp Alan Turnbull; The Human League, 17 november 1980, ontwerp Alan Turnbull en Hans Werlemann.

Birthday Party (1982), Einstürzende Neubauten, Tuxedo Moon.⁵⁶ Ook in Hal 4 overtrof de publieke belangstelling voor de concerten vaak de capaciteit van de zaal (ongeveer 800 personen).

Al met al kan men zeggen dat wie in deze periode, zeg maar van 1977, het jaar van het eerste New Pop Festival en het eerste concert van de Sex Pistols in Lantaren/Venster, tot en met 1983 in Rotterdam regelmatig naar popconcerten ging, de absolute puikjes van de internationale punk, new wave en rock te zien en te horen kreeg. Bovendien had Rotterdam ook enkele roemruchte lokale punkbands, waarvan de Rondos de bekendste waren, ook internationaal.⁵⁷ Evan van der Most, directeur van Hal 4 sinds het eerste begin, denkt net als Peter Graute en Beerend Lenstra dat het geen louter toeval is dat deze muziek juist in Rotterdam zo vroeg en zo enthousiast werd ontvangen: 'Ja... ja... ik weet het niet precies waarom dat... ik bedoel... hè, wij vonden Amsterdam... ja ze zaten gewoon gezellig warm bij elkaar, en wij associeerden dat met hippies en met gezelligheid en knusheid en ja Rotterdam was niet gezellig en niet knus, het was toch een andere atmosfeer.'⁵⁸ Volgens Van der Most liep de programmering van de Amsterdamse podia voor nieuwe muziek, waaronder het internationaal vermaarde Paradiso, vanaf 1980 achter bij de Rotterdamse zalen. In Amsterdam ging alle aandacht nog uit naar punk, terwijl dat in Rotterdam alweer als een gepasseerd station werd beschouwd. In Rotterdam traden de nieuwste new wave en 'no wave' (een variatie erop) bands soms zelfs eerder op dan in het land waar ze vandaan kwamen. Zo vond het allereerste concert van de Engelse band New Order, opvolger van het legendarische Joy Division, plaats in Hal 4. Volgens Van der Most was de toptijd voor de new wave in Rotterdam de periode 1980-1983: 'Het duurde niet zo lang, maar zo tussen 1980 en 1983 gebeurde het echt allemaal in Rotterdam.'⁵⁹

Subcultuur

De identificatie van creatief Rotterdam met punk en new wave rond 1980 had het karakter van een subcultuur. De informatie over de nieuwste muziek en de bijbehorende lifestyle was niet voor iedereen toegankelijk, alleen voor insiders. De concerten in Heavy bijvoorbeeld zijn niet terug te vinden in de overzichten in de muziekbladen. En veel advertenties gaven geen feitelijke informatie, alleen een naam en een bepaalde sfeer. Weten wat de naam was van de nieuwste veelbelovende band, waar deze optrad, welke platenzaak de plaat verkocht, weten waar je gezien moest worden en welke kleding je moest dragen, was een kwestie van de juiste contacten. Bijna alle informatie werd via via overgedragen. Sarah Thornton noemt het beschikken over dit soort inside-informatie 'subcultureel kapitaal', een variatie op Pierre Bourdieus cultureel kapitaal.⁶⁰

In deze Rotterdamse subcultuur ging het zowel om de productie van de nieuwste muziek, als om de distributie en de consumptie. Van deze drie activiteiten was de eerste, de productie, in Rotterdam niet de belangrijkste. Er zijn geen Rotterdamse bands uit deze periode voortgekomen met een langdurige wereldreputatie, hoewel de Rondos in sommige kringen legendarisch zijn. De distributie, dat wil zeggen de verkoop van platen en de organisatie van optredens, en de con-



Boven advertentie voor cassettes uit muziektijdschrift *Vinyl*, nummer 9, december 1981. De levendige handel in muziekcassettes maakte het in eigen beheer produceren van muziek eenvoudig.

Onder speciaal nummer met geluidscassettes van *Revista*, het huisorgaan van Utopia samengesteld door Hans Mesman, met opnamen van concerten in Hal 4, 1980-1982.

sumptie, dat wil zeggen het kopen van de platen en het bezoeken van de optredens, waren belangrijker in Rotterdam. Dit klinkt als een zwakgebod, vooral het woord consumptie heeft een intens passieve klank. Maar dat moet anders gezien worden. In deze jaren en bij deze undergroundmuziek had de consument een belangrijke en uiterst actieve rol. Deze muziek werd namelijk bijna zonder uitzondering uitgebracht door kleine productiemaatschappijen, kleine, onafhankelijke platenlabels, of zelfs door de groepen in eigen beheer. Dit was een van de verworvenheden van de punk en later de new wave, dat er een onafhankelijkheid van de grote maatschappijen was bereikt. Doordat de techniek makkelijker beschikbaar was, kon iedereen in principe platen uitbrengen. En er was ook een levendige handel in cassettebandjes, al helemaal een medium dat iedereen ter beschikking stond. Maar dit betekende ook dat er achter de bands geen grote promotiemachines stonden, die advertenties verzorgden en publiciteit op de radio. De bands moesten het dus hebben van mond-tot-mondreclame en daarbij speelden de consumenten een sleutelrol. Rotterdam was dus een belangrijke stad voor veel bands, vooral ook omdat er enkele gespecialiseerde platenzaken zaten, de al genoemde Backstreet Records van Peter Graute, en verder nog Haddock, 't Platenmanneke en de Pathefoon. Backstreet Records was veel meer dan een platenzaak, het was een informatiecentrum. De functie van Rotterdam in deze tijd voor de nieuwste muziek is enigszins vergelijkbaar met die van Hamburg in de jaren zestig. Hamburg was toen een legendarische muziekstad, niet vanwege de muziek die er werd gemaakt, maar vanwege de bands die er te horen waren, met The Beatles als bekendste voorbeeld.⁶¹

De herwaardering van Rotterdam als een metropolitaine stad, zoals die in de twee gemeentelijke nota's van 1987 tot uitdrukking kwam, was voorbereid door Rotterdams creatieve klasse. De sectie architectuur van de Rotterdamse Kunststichting had op een theoretisch niveau aandacht gevraagd voor het totaalbeeld van de stad, terwijl punk en new wave op een intuïtief niveau het grote stadsgevoel uitdrukten. Zoals het futurisme in het interbellum het raamwerk had gevormd waardoor de grootstedelijke aspecten van Rotterdam positief gewaardeerd konden worden, zo vormden de muziek en de bijbehorende levenshouding van punk en new wave nu een vergelijkbaar kader.

Er is nog een ander aspect van punk dat een mogelijke verklaring biedt waarom speciaal deze muziek en de bijbehorende levensbeschouwing zo aansloegen bij Rotterdamse kunstenaars en andere leden van de creatieve klasse. Punk was namelijk ontstaan vanuit de zogenaamde 'Do It Yourself'-gedachte (afgekort tot DIY), de overtuiging dat iedereen die dat wilde zelfstandig, en eventueel zonder enige scholing, ondernemingen kon starten en beheren. Het oprichten van een bandje was zo'n onderneming - en daarbij zette men zich sterk af van de symfonische bands die afhankelijk waren geworden van geluidstechnici - maar de DIY-attitude strekte zich uit tot veel meer activiteiten.⁶² Hoewel de echte punktijd begin jaren tachtig wel voorbij was, en wat betreft de muziek was opgevolgd door new wave (toen ook nog wel art rock⁶³ genoemd), leefde deze DIY-ideologie voort. De Rotterdamse magie van de late jaren zeventig en de vroege jaren tachtig is voor een groot deel aan dit soort DIY-initiatieven te danken. In het volgende hoofdstuk

wordt aan de hand van enkele voorbeelden getoond hoe individuen die vanuit een DIY-mentaliteit werkten steeds wisselende samenwerkingsverbanden opzetten en zo een creatief Rotterdams netwerk creëerden.

- 1 Meyer, H. (1999), *City and Port: Urban Planning as a Cultural Venture in London, Barcelona, New York, and Rotterdam: changing relations between public urban space and large-scale infrastructure*, Utrecht: International Books, p. 352.
- 2 Aalst, I. van (1997), *Cultuur in de stad: Over de rol van culturele voorzieningen in de ontwikkeling van stadscentra*, Utrecht: Jan van Arkel, p. 143. Ook andere auteurs beschouwen het jaar 1987 als een waterscheiding, bijvoorbeeld: Neill, W.J.V., D.S. Fitzsimons et al. (red.) (1995), *Reimagining the Pariah City. Urban development in Belfast & Detroit, Aldershot/Brookfield (USA)/Hongkong/Singapore/Sydney*: Avebury, p. 20 en Hitters, E. (1996), *Patronen van patronage: Mecenaat, protectoraat en markt in de kunstwereld*, Utrecht: Jan van Arkel, p. 154-155.
- 3 Interview auteur met Joop Linthorst, 12 januari 2004.
- 4 Albada, W., W.S.P. Fortuyn et al. (1987), *Nieuw Rotterdam: een opdracht voor alle Rotterdammers*, Rotterdam: Adviescommissie Sociaal-Economische Vernieuwing Rotterdam, p. VI en 69; Wiardi Beckman Stichting (1988), *De grote steden, hun stadsgewesten en het compacte-stadbeleid*, Amsterdam: Wiardi Beckman Stichting, p. 43.
- 5 Albada, W., W.S.P. Fortuyn et al. (1987), op. cit. (noot 4), p. 29.
- 6 Florida, R. (2002), *The rise of the Creative Class: And How It's Transforming Work, Leisure, Community and Everyday Life*, New York: Basic Books.
- 7 Straasheijm, W. & S. Buijs (1987), *Vernieuwing van Rotterdam*, Rotterdam: Gemeente Rotterdam, college van burgemeester en wethouders, p. 24.
- 8 Straasheijm, W. & S. Buijs (1987), op. cit. (noot 7), p. 99.
- 9 Straasheijm, W. & S. Buijs (1987), op. cit. (noot 7), p. 74 en p. 76.
- 10 Straasheijm, W. & S. Buijs (1987), op. cit. (noot 7), p. 23.
- 11 Straasheijm, W. & S. Buijs (1987), op. cit. (noot 7), p. 4.
- 12 Straasheijm, W. & S. Buijs (1987), op. cit. (noot 7), p. 23.
- 13 Ibidem.
- 14 Interview auteur met Joop Linthorst, 12 januari 2004.
- 15 Straasheijm, W. & S. Buijs (1987), op. cit. (noot 7), p. 23.
- 16 Interview auteur met Hans Oldewarris, 31 maart 2003.
- 17 Idem.
- 18 Tekst op uitnodiging voor tentoonstelling 'Rotterdamse havenarchitectuur', archief Hans Oldewarris.
- 19 Winter, P. de, J. de Jong et al. (red.) (1982), *Havenarchitectuur: Een inventarisatie van industriële gebouwen in het Rotterdamse havengebied*, Rotterdam: Rotterdamse Kunststichting Uitgeverij.
- 20 Tot in 1985 bleef men aan deze visie op het gebied vasthouden, zie DROS GB GW (1985), *Struktuurschets Kop van Zuid*, Rotterdam, DROS GB GW.
- 21 Barbieri, U. et al. (1982), *De Kop van Zuid: Ontwerp en Onderzoek*, Rotterdam: Rotterdamse Kunststichting Uitgeverij.
- 22 Taverne, E. & C. Wagenaar (2003). 'Tussen elite en massa: 010 en de opkomst van de architectuurindustrie in Nederland / Between elite and mass: 010 and the rise of the architecture industry in the Netherlands', in: H. Oldewarris & P. de Winter (red.), *20 jaar/years 010 1983-2003*, Rotterdam Uitgeverij 010, p. 29-68: p. 55.
- 23 Straasheijm, W. & S. Buijs (1987), op. cit. (noot 7), p. 23.
- 24 Jobse, R.B., H.M. Kruijthoff et al. (1990), *Stadsgewesten in beweging: Migratie naar en uit de vier grote steden*, Utrecht: Rijksuniversiteit Utrecht/Delft: Technische Universiteit Delft/Amsterdam: Universiteit van Amsterdam; Mik, G. (red.) (1989), *Herstructurering in Rotterdam: Modernisering en internationalisering en de Kop van Zuid*, Amsterdam: Koninklijk Nederlands

- Aardrijkskundig Genootschap/Rotterdam:
Economisch-Geografisch Instituut Erasmus
Universiteit Rotterdam; Knaap, G.A. van der & W.F.
Slegers (1990), 'Stedelijke vernieuwing en structuur-
verandering van de bevolking in Rotterdam',
Geografisch Tijdschrift, XXIV (3), p. 212-223; Ostendorf,
W., J. Buursink et al. (1988), *Atlas van Nederland: Deel 3*:
Steden, 's-Gravenhage, Staatsuitgeverij.
- 25** Mik, G. (red.) (1989), op. cit. (noot 24), p. 45, p. 56, p. 136.
- 26** Mik spreekt van een sterke oververtegenwoordiging
van 15-29-jarigen onder de nieuwkomers (60% in
1987) en een lichte oververtegenwoordiging van
20-30-jarigen in het aantal inwoners. Mik, G. (red.)
(1989), op. cit. (noot 24), p. 56 en p. 61.
- 27** Straasheijm, W. & S. Buijs (1987), op. cit. (noot 7), p. 23.
- 28** Zukin, S. (1982), *Loft Living: Culture and Capital in
Urban Change*, Baltimore/Londen, The Johns Hopkins
University Press, p. 15.
- 29** Burgers, J. (2002), *De gefragmenteerde stad*,
Amsterdam: Boom, p. 9.
- 30** 'For a time in the 1970's, the era of flower power,
Amsterdam was for some people the capital of the
world.' (vertaling naar het Nederlands door auteur);
Kloos, M. (red.) (1988), *Amsterdam: An architectural
lesson*, Amsterdam: Thoth, p. 11.
- 31** Zie over punk in Nederland: Goossens, J. & J. Vedder
(1996), *Het gejuich was massaal: Punk in Nederland
1976-1982*, Amsterdam: Jan Mets.
- 32** 'The hippy dream was one of escape. It was all
about going up country and dropping out and turn-
ing on and going to San Francisco with flowers in
your hair, It was idealistic, contemplative, sometimes
mystical. Above all, it was a rejection of urban consu-
mer culture.' (vertaling naar het Nederlands door
auteur); Palmer, M. (1981), *New Wave Explosion: How
punk became new wave became the 80's*, Londen/
New York: Proteus Books, p. 51.
- 33** De film is van 1970, regie Michael Wadleigh.
- 34** Green, N. (2005), 'Songs from the Wood and
Sounds of the Suburbs: A Folk, Rock and Punk Portrait
of England, 1965-1977', *Built Environment*, 31 (3), p. 255-
270. Voorbeelden die hij geeft zijn onder meer: het
album *Songs from the Wood* uit 1977 van Jethro Tull;
het nummer *Goodbye Yellow Brick Road* uit 1973 van
Elton John.
- 35** Bijvoorbeeld Pink Floyd, 'A Pillow Of Winds',
van album *Meddle*, 1971; Led Zeppelin, 'Going to
California', van album *Led Zeppelin IV*, 1971.
- 36** Keunen, B. (2001), 'Artistic subcultures in the
metropolis and the chaotic city experience: The case
of the New York music scene of the 1980s', in: H.
Krabbendam, M. Roholl & T. de Vries (red.), *The
American Metropolis: Image and Inspiration*,
Amsterdam: VU University Press, p. 225-235 (p. 225).
- 37** Einstürzende Neubauten, *Stahlversion*, single (12
inch) juni 1980: 'Releases on first single recorded in a
hollow overpass using the sound of the bridge itself
and drumming on its steel sides'. Later op elpee
*Strategien gegen Architekturen/Strategies against
Architecture*, 1980-1983 (Mute Records); informatie
uit particuliere collectie Louis Verschoor.
- 38** Met dank aan Louis Verschoor.
- 39** Zie voor een interessant overzicht van vroege voor-
beelden van grootstedelijke thema's als individualisme,
isolement, vervreemding Williams, R. (1985), 'The
metropolis and the emergence of Modernism', in: E.
Timms & D. Kelley (red.), *Unreal City: Urban experience
in modern European literature and art*, Manchester:
Manchester University Press, p. 13-24.
- 40** Een goed beeld van de vroege mode geeft
Anscombe, I. (1978), *Not another PUNK! book*, Londen:
Aurum Press Ltd.
- 41** Rock-'n-roll was overigens ook grote stadsmuziek:
'Rock and roll was perhaps the first form of popular
culture to celebrate without reservation characteristics
of city life that had been amongst the most criticized.
In rock and roll, the strident, repetitive sounds of city
life were, in effect, reproduced as melody and
rhythm.' Gillett, C. (1983 [eerste druk 1970]), *The Sound
of the City: The Rise of Rock and Roll*, Londen: Souvenir
Press, p. viii.
- 42** Righart, H. (1995), *De eindeloze jaren zestig:
Geschiedenis van een generatieconflict*, Amsterdam
[etc.]: Arbeiderspers, p. 28.
- 43** Zie bijvoorbeeld Coon, C. (1977), *1988: The new wave
punk rock explosion*, Londen: Orbach and Chambers
Limited/New York: Hawthorn Books, Inc., p. 4.
- 44** Kars, W., 'Correcties voor New York', *Hard Werken*, 4,
oktober 1979, p. 26-27 (p. 27). De benadering van punk
als een gimmick blijkt ook heel sterk uit de nummers

van de jaargang 1977 van de tweewekelijkse, in Amsterdam gevestigde *Muziekkrant Oor*, waarvan de voorpagina steeds tamelijk sensatiebeluste berichten bevat over punkbands, maar waarin nauwelijks serieus wordt ingegaan op de muziek en het achterliggende gedachtegoed.

45 *Hard Werken*, 2, mei 1979, Rotterdam: Stichting Hard Werken, p. 26.

46 Voor deze term heb ik geen andere bron gevonden dan oral history.

47 Fer Abrahams, geciteerd in: Goossens, J. & J. Vedder (1996), op. cit. (noot 31), p. 10-12.

48 Schenke, M. (2005), *Vaan. Het bewogen bestaan van C.B. Vaandrager*, Amsterdam: De Bezige Bij, p. 392.

49 Talking Heads en Ramones 10 mei 1977 in Lantaren/Venster, bron *Muziekkrant Oor*; Jonathan Richman and the Modern Lovers 26 september 1977 in Lantaren/Venster, bron *Muziekkrant Oor*; Joy Division 16 januari 1980 in Lantaren/Venster, bron http://www.waterrat.com/jd_gig.htm, site bezocht 22 augustus 2005; U2 13 februari 1981 in Eksit, bron <http://www.ecst.csuchico.edu/~edge/u2/speechs/concerts.html>, site bezocht 7 oktober 2002; The Simple Minds 28 februari 1982 in Lantaren/Venster, bron programmakrant Lantaren/Venster, GAR; Depeche Mode 28 maart 1982 in Lantaren/Venster, bron programmakrant Lantaren/Venster, GAR.

50 <http://www.geocities.com/SunsetStrip/Palms/3829/engtour.html>, site bezocht 22 augustus 2005; <http://www.portaldorock.com.br/especialsexpistols3.htm>, site bezocht 22 augustus 2005; interview auteur met Beerend Lenstra, 19 mei 2003.

51 Interview auteur met Beerend Lenstra, 19 mei 2003.

52 Om preciezer te zijn: 5 december, Eksit Club, Rotterdam; 6 december, Maastricht; 7 december, Pozjet Club, Tilburg; 8 december, Stokvishal, Arnhem; 9 december, De Effenaar, Eindhoven; 10 december,

Huize Maas, Groningen; 11 december, Maf Centrum, Maasbree/Venlo; 13 december, De Klinker, Winschoten; 14 december, Eksit Club, Rotterdam. Bronnen: <http://www.geocities.com/SunsetStrip/Palms/3829/engtour.html>, site bezocht 22 augustus 2005; <http://www.portaldorock.com.br/especialsexpistols3.htm>, site bezocht 22 augustus 2005.

53 Interview auteur met Beerend Lenstra, 19 mei 2003.

54 Idem.

55 *Vinyl*, augustus [1981], p. 44.

56 Interview auteur met Evan van der Most, 5 januari 2004; overzicht activiteiten Hal 4 in archief Hal 4 en archief Hans Oldewarris.

57 Zie Ritsema, M. (2000), 'Muziek', in: P. van Ulzen (red.) (2000), *90 over 80: Tien jaar beeldende kunst in Rotterdam: De dingen, de mensen, de plekken*, Rotterdam: NAI Uitgevers/Stichting Kunstpublicaties Rotterdam.

58 Interview auteur met Evan van der Most, 5 januari 2004.

59 E-mail Evan van der Most, 4 juli 2006.

60 Thornton, S. (1995), *Club Cultures: Music, Media and Subcultural Capital*, Cambridge: Polity Press.

61 Zie tentoonstellingscatalogus Krüger, U. & O. Pelc (red.) (2006), *The Hamburg Sound: Beatles, Beat und Große Freiheit*, Hamburg: Hamburgmuseum/Ellert & Richter Verlag.

62 '(...) het belangrijkste punk-ideaal [was] zelfwerkzaamheid. Deze Do-It-Yourself (DIY)-gedachte wil dat technische vaardigheden van ondergeschikt belang zijn aan de directheid en spontaniteit van het moment: wie muziek wil maken, kunst wil bedrijven, een film of tijdschrift wil uitbrengen moet geen geschikte opleiding zoeken, maar het meteen in de praktijk brengen.' Goossens, J. & J. Vedder (1996), op. cit. (noot 31), p. 32-33.

63 Zie programmakranten van Lantaren/Venster, GAR.



Affiche feest in Hal 4, 5 juli 1980, ontwerp Alan Turnbull.

Do It Yourself. Het ontstaan van een Rotterdams creatief netwerk

Voor de leden van de creatieve klasse die in dit boek voor het voetlicht komen, lijkt Rotterdam tot ver in de jaren tachtig een soort speeltuin te zijn geweest waar de nieuwe uitdagingen voor het uitkiezen lagen. Zij vormden daarbij steeds wisselende samenwerkingsverbanden. Uit deze samenwerkingsverbanden groeide een complex, wijldvertakt netwerk van kunstenaars en cultureel ondernemers. Voor een deel waren dit personen die al in Rotterdam woonden, voor een deel waren het nieuwkomers. Wat zij gemeen hadden was een bijna onbezonnen ondernemingslust én een perceptie van Rotterdam als grote, harde, moderne, nuchtere en spannende stad.

In dit hoofdstuk worden drie voorbeelden van zulke onbezonnen ondernemingen uitgelicht. De eerste is de vestiging van de werkgemeenschap Utopia op het voormalige Drinkwaterleidingsterrein in Rotterdam-Kralingen. De tweede is Ponton 010, een initiatief van Utopia in samenwerking met kunstenaars en ondernemers die al langer in Rotterdam actief waren. De derde is de reeks cafés die Daan van der Have opzette op verschillende locaties in de stad, waarmee hij de trend zette voor een nieuw type Rotterdams café.

Een nieuwe groep bewoners: Utopia

In 1988 verscheen een onderzoeksrapport getiteld *Wie verhuist er naar Rotterdam?* Het was het resultaat van een enquête onder de 16.987 personen die in 1986 vanuit een andere plaats in Nederland naar Rotterdam waren verhuisd. Een van de vragen die aan deze binnenlandse vestigers waren voorgelegd, betrof de reden voor de verhuizing naar Rotterdam. De ondervraagden konden kiezen uit verschillende antwoorden. Naast allerlei voor de hand liggende verhuisredenen van praktische

aard, kon men ook als antwoord geven dat de verhuizing was ingegeven door de behoefte om grootstedelijk te leven, in dit onderzoek omschreven als 'Rotterdam de grote stad'. Opmerkelijk genoeg had maar liefst 29,9 procent van de geënquêteerden dit antwoord gekozen.¹ Naast deze grootstedelijke trend kwamen nog twee andere opmerkelijke feiten naar voren uit de enquête: onder de binnenlandse nieuwkomers in 1986 bevond zich een relatief grote groep hoogopgeleiden (hbo of universiteit), namelijk 25 procent van de mannen en 17 procent van de vrouwen. Onder de bestaande Rotterdamse bevolking waren deze percentages veel lager, respectievelijk 11,2 en 11 procent. In lijn hiermee was het percentage hogere inkomensgroepen onder de binnenlandse vestigers ook hoger dan onder de zittende Rotterdammers.² Bovendien bevonden zich onder de pas verhuisden opvallend veel jonge mensen: maar liefst 68 procent was jonger dan 30 jaar, en daarin waren kinderen die nog thuis woonden niet meegeteld.³ Als de gemeente in 1987 schrijft dat nieuwe groepen bewoners Rotterdam ontdekken, doelt ze daarmee waarschijnlijk onder meer op deze groeiende groep jonge, hoogopgeleide mensen.⁴ Het zijn mensen die iedere gemeente graag ziet komen, omdat zij een gunstig effect kunnen hebben op het stedelijke klimaat, in economische en culturele zin.

De oprichters van Utopia vestigden zich al veel eerder, in 1978, in Rotterdam, maar zij voldeden wel aan het hierboven geschreven profiel. Ook zij waren jong en hoogopgeleid en voelden zich aangetrokken tot het grote stadsleven. Zij zouden heel goed kunnen worden beschouwd als aankondigers van een brede trend die zich pas veel later manifesteerde. Kunstenaars en culturele experts nemen vaak een dergelijke voorhoedepositie in, zoals in hoofdstuk 1 al gesteld is.

De meeste Utopia-leden studeerden of waren net afgestudeerd aan de architectuuropleiding van de Technische Hogeschool in Delft. Veel van hun voormalige medestudenten waren bij de Dienst Stadsontwikkeling van de gemeente Rotterdam gaan werken, maar dat ambtelijke werk interesseerde hen niet. Zij hadden al tijdens hun opleiding doelbewust ruimte gecreëerd voor de creatieve en theoretische kanten van het architectenberoep, onder meer door het tijdschrift *Utopia* uit te geven, en wilden ook na hun studie koste wat kost bezig blijven met reflectie op het architectonisch en stedenbouwkundig ontwerp. Rotterdam bood hun daarvoor letterlijk de ruimte.⁵

Het zevende nummer van *Utopia* ging over watertorens en zonne-energie. Bij de voorbereiding daarvan kwam Hans Oldewarris, architect-in-opleiding en redacteur van het tijdschrift, te weten dat er een aantrekkelijk terrein in Rotterdam braak lag, het voormalige onderkomen van het Drinkwaterleidingbedrijf in Kralingen, kortweg DWL-terrein genoemd. 'Iemand zei dat er een prachtige watertoren aan de Maas in Rotterdam leegstond.' Hij besloot te gaan kijken, het was het najaar van 1976: 'Ik ben daar op de fiets heen gegaan. Het was prachtig weer. Die watertoren was echt ongehoord mooi. 16 hectare terrein, met portier. Er zat keurig een hek omheen. Mag ik even kijken, vroeg ik. Het was helemaal leeg. Al die prachtige gebouwen stonden daar gewoon leeg. Wat gaan ze ermee doen? "Nou niks meneer." Je weet dat zo'n mooi complex niet gesloopt gaat worden. Maar de gemeente Rotterdam wist niet wat ze ermee moesten doen. Het was een totaal onopgeloste situatie.' Toch waren de gebouwen wel degelijk bijna gesloopt, toen



activities

architecture
environment
city planning
textile
fashion
photography
video
film
furniture
models
steel building
plastics
offset printing
silkscreen
innovation
industrial archives
display
exhibition facilities
advertising
mail order
graphic design
board paper housing
theatre

UTOPIA ROTTERDAM

HONINGERDIJK
TEL: 010-131729

UTOPIA ROTTERDAM

Jean-Paul Birkhof
Cor van der Hout
Viktor Mali
Caecilia de Marez Oyens
Reinout Meltzer
Hans Nesman
Hans Glöwarriis

Viola van Gostrom
Chiel van der Stelt
Jos Stenborg
Hans Werfmann
Tineke Werfmann
Peter de Winter
Onno van Wijk

UTOPIA ROTTERDAM

OP ZIJNERE DAG...

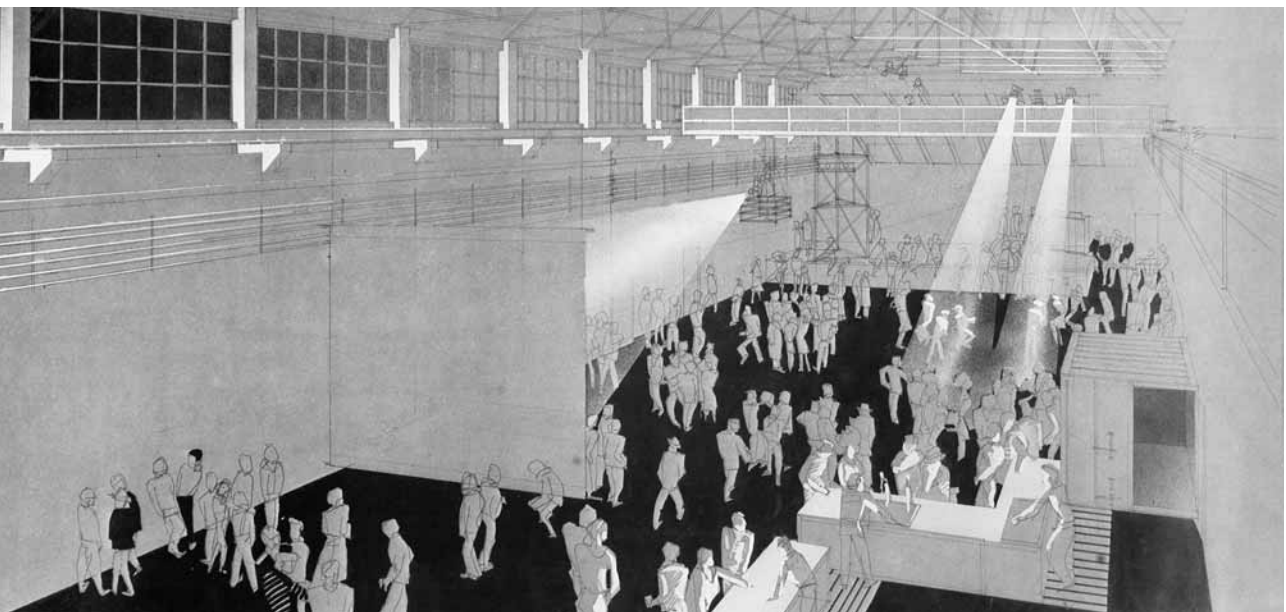
WELKOMME AT WATERTOREN
GENTLEMAN, MY HOME IS HOME AND I WILL SHOW YOU THE FACTORY & THE VARIOUS PROJECTS RUNNING...

UTOPIA ROTTERDAM

UTOPIA ROTTERDAM

Boven omslagen tijdschrift *Utopia*; links nr 7 over watertorens en zonne-energie, augustus 1977; rechts nr 8 over schrijfmachines, december 1977.

Onder pagina's uit de *DWL-brochure* met het voorstel tot het vestigen van een werkgemeenschap in het watertorencomplex op het voormalige Drinkwaterleidingsterrein, februari 1977.



Boven woonruimte in Hal 3 van Utopia, 1978.

Onder tekening Hal 4 van Utopia als 'black box' voor concerten, optreden, manifestaties congressen, etc., omstreeks 1980.

p. 138-139 Groepsfoto leden Utopia met aanhang in Hal 4. Van links naar rechts, op de bovenloopkraan: Peter de Winter, Offa de Winter, Haiko Dragstra; staand op het podium: Henk Jan Kamerbeek, Trubus Sanwirtjatmo, Claudi Cornaz, Walter Vincent, Hans Oldewarris, Joke van der Spek, Cor van der Hout, Albert van Tour, Betty van den Boogert; zittend op het podium: Hans van den Tol, Anna Furtak, James Rubery, Hans Mesman, Karin de Bock, Frans Werlemann (hangend in de lucht), Reinout Meltzer; staand en zittend op de voorste rij: Herman Helle, Judith Bovenberg, Herma van der Knaap (met Dieter de Winter), Hans Werlemann, Agnes Roozenburg (met Tim van der Hout), Tineke Werlemann, Marja Minderman, Viola van Oostrom, José Loos, Viktor Mani, Caroline Meltzer, Chiel van der Stelt. Foto Hans Werlemann.

het college van burgemeester en wethouders zich begin 1977 sterk maakte voor een plan een pretpark te bouwen op deze locatie, dat Lagorama moest gaan heten.⁶ De gemeenteraad stemde het plan echter weg en het DWL-terrein keerde terug naar de onbestemde situatie waarin het verkeerde sinds het midden van de jaren zestig, toen duidelijk was geworden dat er een nieuw Drinkwaterleidingbedrijf op een andere locatie moest komen.

De mensen rond het tijdschrift *Utopia* wisten ondertussen heel goed wat ze wilden met datzelfde terrein. Oldewarris had verslag gedaan van zijn bezoek aan Rotterdam en iedereen was 'razend enthousiast over de locatie'. Het plan ontstond om er een werkgemeenschap te stichten. Er zouden allerlei bedrijfjes worden opgericht met specialisaties op het grensvlak tussen kunst en techniek, zoals architectuur, stedenbouw, maquettebouw, houtbewerking, fotografie, film, video, grafisch ontwerp, zeefdruk, industrieel ontwerp, textielontwerp en computertechniek. Het vooroorlogse Bauhaus diende als inspiratiebron. Met dit nog onuitgewerkte concept in het achterhoofd vroegen de Utopia-mensen een gesprek aan met de wethouder die verantwoordelijk was voor het DWL-terrein, W.J. van der Have van Economische Zaken. Zijn reactie was afwijzend, maar omdat de groep zich hierdoor niet liet afschrikken, schoof Van der Have het project door naar zijn collega wethouder Jan Riezenkamp, die cultuur in zijn portefeuille had. De vervolgspraak met Riezenkamp verliep stukken beter. Oldewarris herinnert zich de gang van zaken als volgt: 'Hij vond ons wel leuke jongens, denk ik, en hij vond het plan interessant. (...) En Jan Riezenkamp heeft er toen een soort B en W-besluit van gemaakt om ons de sleutel te geven. Dus wij hebben langs alle democratische kanalen om, het is in ieder geval voor zover ik weet nooit in de gemeenteraad geweest, gewoon de sleutel gekregen, zonder enige vorm van contract. Helemaal niks op papier. Jongens ga daar maar tijdelijk in. Ze wisten ook absoluut niet wat ze ermee moesten doen. Ze dachten misschien dan wordt het in ieder geval bewoond.'

Jan Riezenkamps eigen verhaal bevestigt deze gang van zaken min of meer: 'Volgens mijn collega Pim Vermeulen [destijds wethouder Stadsvernieuwing en Volkshuisvesting] heb ik die mensen van Utopia via het wc-raampje binnen-gelaten, ik heb ze met open ogen - ik weet niet of kraken toen al bestond als begrip - dat terrein laten bezetten. (...) Mijn adagium is altijd geweest het kan me niet schelen of het mislukt, als het maar een interessante mislukking is. Dus het leek mij de moeite waard om het risico te nemen, bestuurlijk was het een risico.'⁷ Enige maanden later heeft de gemeenteraad overigens wel ingestemd met een lening aan Utopia voor het bruikbaar maken van het terrein, waarmee de bewoning alsnog een formele status kreeg.⁸

Tegenwoordig is er veel aandacht voor het belang van zogenaamde vrij-plaatsen of broedplaatsen voor het creatieve klimaat van een stad. Er is nu zelfs in verschillende Nederlandse steden een officieel broedplaatsenbeleid, waarmee men leegstaande panden of voormalige bedrijfsterreinen bestemt voor kunstenaars en cultureel ondernemers, die er tegen lage huisvestingskosten projecten kunnen ontwikkelen.⁹ In 1977 was daarvan nog geen sprake. Riezenkamp was dus zijn tijd ver vooruit toen hij inschatte dat deze groep ondernemende mensen een 'impuls voor de stad' zou vormen.¹⁰ Merkwaardig is echter dat het officiële cultuurbeleid van de





wethouder, zoals hij dat in 1978 heeft verwoord in twee nota's, van een heel andere visie getuigt.¹¹ In plaats van het 'laissez aller, laissez faire'-principe dat hij zich herinnert als zijn bestuurlijke leidraad, getuigen de nota's juist van het streven de kunst en cultuur veel meer te sturen vanuit de gemeente. De nota's hebben overigens weinig concrete gevolgen gehad. Des te meer gevolgen had het ad-hocbesluit om de mensen van Utopia de sleutel van het DWL-terrein te geven.

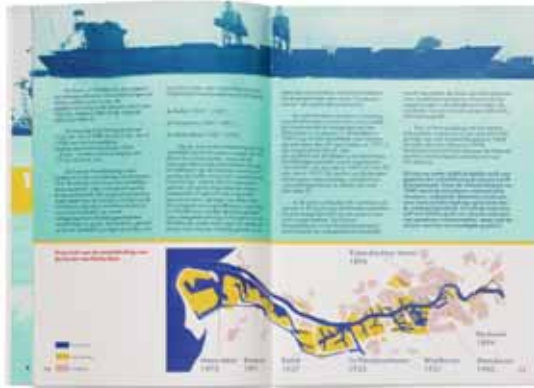
Vanaf februari 1978 trokken de Utopia-leden in de nog aanwezige negentiende-eeuwse woningen in de watertoren, en begonnen met de verbouwing van de overige gebouwen en het aanleggen van leidingen voor gas, elektra en water.¹² Het is bijna miraculeus te noemen dat slechts twee jaar later iedereen en alle ondernemingen min of meer naar tevredenheid gehuisvest waren en er bovendien een concertzaal op het terrein was geopend, de al eerder genoemde Hal 4. Immers, eigenhandig hadden de leden van Utopia alles moeten aanleggen en bouwen, van de waterleiding waarvoor vanaf de straat de geulen moesten worden gegraven, tot en met allerlei constructieve ingrepen in de gebouwen, en dat soms in de vrieskou, want verwarming was er ook niet.

Al in het najaar van 1979 werd een groot feest georganiseerd in Hal 4, met als uitdrukkelijke bedoeling 'Rotterdam uit te nodigen'. Vanaf dat moment ontstonden er contacten met andere kunstenaars en cultureel ondernemers in Rotterdam. De Utopia-groep had weinig affiniteit met de beeldend kunstenaars die in de jaren zestig en zeventig veel aandacht naar zich toe hadden getrokken in Rotterdam, zoals Woody van Amen, Mathieu Ficheroux, Hans Verwey en Louis Looijsschelder.¹³ Dat had te maken met het leeftijdsverschil, maar ook met een volstrekt andere benadering van kunst en de rol van de kunstenaar. De oudere generatie werkte monodisciplinair en autonoom, terwijl de Utopia-mensen juist geïnteresseerd waren in het samengaan van disciplines en in toegepaste vormen van kunst. En terwijl de autonoom werkende Rotterdamse kunstenaars de bestaande stedelijke infrastructuur voor de presentatie van kunst accepteerden zoals die was, bepaalden de leden van Utopia zelf de condities waaronder zij hun werk produceerden en presenteerden. Daardoor was er een onmiddellijke herkenning van verwantschap met andere pioniers in de stad, zoals de architect Rem Koolhaas, de cultureel ondernemer Beerend Lenstra, de leden van Hard Werken, de kunstenaars van Kunst en Vaarwerk, beeldend kunstenaar en organisator Wink van Kempen, de latere Now & Wow-directeur Ted Langenbach, en de vernieuwende horecaondernemers Joop Hakvoort en later Daan van der Have. Er ontstonden samenwerkingsverbanden, waarvan sommige tot in de eenentwintigste eeuw zouden voortduren. Zo is Hans Werlemann, een van de oprichters van Utopia, al sinds circa 1980 de vaste fotograaf van het Office for Metropolitan Architecture van Rem Koolhaas. Rick Vermeulen en Gerard Hadders, grafisch vormgevers van Hard Werken, gingen de publicaties verzorgen van de uitgeverij die Hans Oldewarris en Peter de Winter in 1983 op het Utopia-terrein begonnen.¹⁴ Viktor Mani en Chiel van der Stelt van Utopia, die samen het architectenbureau BOA Contractors vormden, werden door Joop Hakvoort en Daan van der Have gevraagd om hun cafés te verbouwen en opnieuw in te richten. Ted Langenbach, die in de jaren negentig zou uitgroeien tot de bekendste dance-organisator van Nederland, trad met zijn band Dojoji op in Hal 4 en hield er zijn eerste feestjes.



Boven links affiche openingsfeest Utopia in Hal 4, 22 september 1979, ontwerp Chiel van der Stelt en Hans Werlemann; rechts foto gemaakt tijdens het feest.

Onder links affiche Hal 4 met aankondiging band Dojoji in het voorprogramma van Les Liaisons Dangereuses, 24 oktober 1982, ontwerp Hans van den Tol; rechts band Dojoji met Ted Langenbach.



Boven kamer van havenwethouder Jan Riezenkamp, ontwerp Boa Contractors (Viktor Mani en Chiel van der Stelt) en Ed den Hollander, 1981.

Midden kamer van wethouder van financiën Pim Vermeulen, met muntjes van tien cent verlijmd in de vloer, ontwerp Boa Contractors (Viktor Mani en Chiel van der Stelt), Hans Oldewarris en Hans Werlemann, 1980.

Onder dubbele pagina uit Jan Riezenkamp, *Havennota*, 1979, ontwerp Reinout Meltzer.

De hechtheid en complexiteit van dit netwerk van ondernemende mensen kan goed geïllustreerd worden aan de hand van een meer uitvoerige beschrijving van het bijzondere project Ponton 010. Dit project was ontstaan uit variërende coalities van kunstenaars, architecten en organisatoren, die zich op verzoek van het Gemeentelijk Havenbedrijf bogen over de vraag hoe de relatie tussen de stad Rotterdam en de haven versterkt en gevisualiseerd kon worden. De leden van Utopia waren hierbij betrokken, maar ook bijvoorbeeld de drie kunstenaars die zich in 1978 hadden verenigd in de stichting Kunst en Vaarwerk, te weten Hans Citroen, Willem van Drunen en Cor Kraat.¹⁵ Dat het Havenbedrijf zijn toevlucht zocht tot architecten en beeldend kunstenaars om de relatie tussen haven en stad te verbeelden is nogal ongewoon, maar het is verklaarbaar als men weet dat de voormalige wethouder voor Cultuurzaken Riezenkamp in 1978 havenwethouder was geworden. In die functie bleef hij contact houden met de mensen van Utopia en betrok hen onder meer bij de inrichting van twee wethouderskamers (in 1978)¹⁶ en de vormgeving van een havennota.¹⁷ Bovendien droeg de directeur van het Havenbedrijf, Henk Molenaar, vanuit persoonlijke interesse en betrokkenheid de kunsten een warm hart toe. Molenaar was zich er bovendien zeer van bewust dat het ook voor een schijnbaar zuiver door economische krachten gestuurd fenomeen als de haven van belang is een gunstig imago te ontwikkelen, ten eerste omdat een haven gedragen moet worden door een samenleving om te kunnen functioneren en ten tweede omdat het imago van een haven een rol kan spelen bij de beslissing van een bedrijf om zich bij die haven te vestigen.¹⁸ We zien hier dat de min of meer toevallige persoonlijke voorkeuren van twee bestuurders een belangrijke impuls hebben gegeven aan het culturele leven in de stad. En weer kunnen we concluderen dat de nota's die Riezenkamp produceerde als cultuurwethouder minder concrete invloed hebben gehad dan zijn informele bemoeienis met de kunst, dit keer als havenwethouder. Het was overigens niet de enige keer dat de 'hobby' van Riezenkamp en Molenaar leidde tot een soort officieus kunst- en cultuurbeleid: toen in de jaren tachtig steeds meer havengebouwen en -terreinen vrijkwamen door de verplaatsing van de havenactiviteiten naar het westen, werden deze consequent om niet of tegen een lage huur aan kunstenaars in gebruik gegeven. Volgens Riezenkamp was het Havenbedrijf op een gegeven moment de grootste atelierverhuurder van de stad, groter dan de Dienst Gemeentelijke Kunstgebouwen en vanaf 1987 de Stichting Kunst Accommodatie Rotterdam.¹⁹ Vele ateliercomplexen met bekende Rotterdamse kunstenaars, zoals die aan de Vierhavenstraat en op het Quarantaineterrein, zijn dankzij deze praktijk tot stand gekomen.

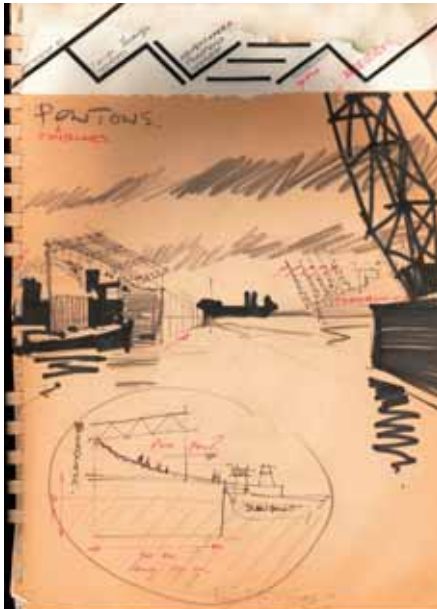
Ponton 010

Van de projecten die voortkwamen uit de toenadering tussen Havenbedrijf en kunstenaars was Ponton 010 verreweg de ingewikkeldste en de spectaculairste. Vanwege de complexiteit waren medewerkers met uiteenlopende expertises nodig om het project te doen slagen. Uitgangspunt was een ponton dat werd omgebouwd tot een tribune voor 1100 personen met een podium en een bar. Het idee kwam van Utopia, met name van Hans Oldewarris en Peter de Winter. Voor het bouwkundig

ontwerp tekenden Utopia-leden Viktor Mani en Chiel van der Stelt van het bureau BOA Contractors. Bij de organisatie waren verder Ole Bijster, Beerend Lenstra en Hans Werlemann betrokken.²⁰ Joop Hakvoort en Daan van der Have, eigenaren van het succesvolle jazzcafé Dizzy, verzorgden de catering, zowel op de vaste aanlegplaats aan de Parkkade, als tijdens de afvaarten.²¹ Ponton 010 heeft in totaal tien keer gevaren, in de zomer van 1980. Door sleepboten werd de tribune dan naar diverse plekken in de haven gevaren. De haven was daarbij het voornaamste schouwspel, maar er waren ook altijd optredens tijdens de vaart. Organisator Beerend Lenstra had ruime ervaring met het organiseren van concerten voor beginnende buitenlandse bands, en dankzij zijn contacten was op het ponton enkele keren de allernieuwste en allerbeste new-wave-muziek live te horen, bijvoorbeeld van The Gang of Four en The Slits, evenals plaatselijke punk/new-wave-bands als Kotx en Willy Nilly. Maar er werd ook andere experimentele muziek en jazzmuziek van een hoog niveau uitgevoerd.

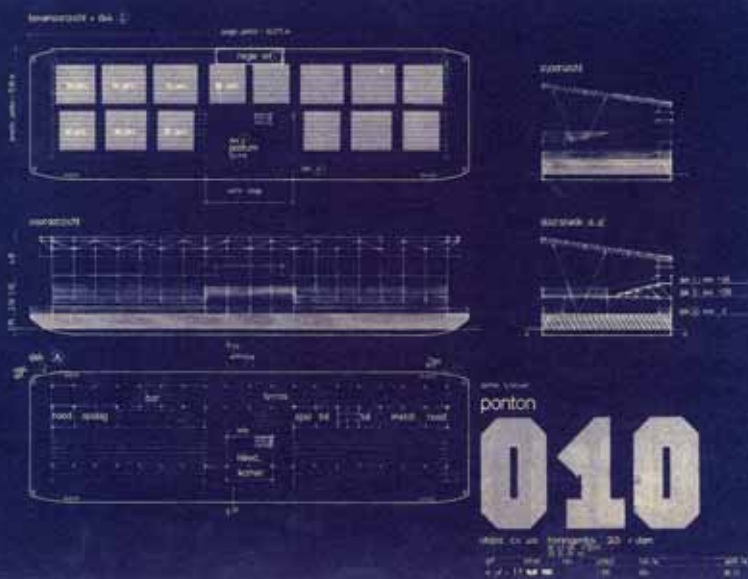
De afvaarten van Ponton 010 kregen veel aandacht van de plaatselijke kranten, en er was ook belangstelling van de landelijke radiozender Radio 3. De VARA-radio zond bijvoorbeeld op 5 augustus een popconcert uit, en op vrijdagavond 22 augustus 1980 zond de VPRO-radio live een vier uur durend programma uit vanaf Ponton 010, gepresenteerd door Ischa Meijer en met optredens van landelijk bekende entertainers als Johnny van Doorn, Freek de Jonge en Jules Deelder. Zoals eerder opgemerkt was er in de regel niet veel media-aandacht voor Rotterdam, doordat alle radio- en televisiemensen in Amsterdam woonden. De impact van een dergelijke uitzending op het landelijke beeld van Rotterdam kan daarom moeilijk overschat worden. Daarbij zorgde de Amsterdammer-in-hart-en-nieren Ischa Meijer voor het onvermijdelijke afgeven op de 'rotstad' Rotterdam, wat het profiel van Rotterdam als wezenlijk anders dan Amsterdam alleen maar versterkte. Royale publiciteit kreeg Ponton 010 ook in nummer 7 van het tijdschrift *Hard Werken*: vier pagina's met teksten, plattegronden en foto's werden eraan gewijd.²²

Wat was nu het belang van Ponton 010, behalve dat het Rotterdam in de publieke belangstelling bracht als een stad waar ongewone, experimentele culturele projecten plaatsvonden?²³ Allereerst bracht Ponton 010 allerlei mensen bij elkaar die ook later weer samen projecten zouden opzetten en inspireerde het anderen om ook dergelijke grootschalige activiteiten te ondernemen. Ted Langenbach bijvoorbeeld beschouwt Beerend Lenstra als iemand van wie hij heel veel heeft geleerd: '(...) met name Beerend Lenstra was natuurlijk een voorbeeld van hoe Rotterdam moest zijn. En Beerend had altijd zoiets van dat doen we, dat is leuk, dat zetten we neer, Beerend is ook een van mijn grote voorbeelden.'²⁴ Natuurlijk had Lenstra die voorbeeldfunctie niet alleen door Ponton 010 verkregen, maar ook door de vele andere door hem opgezette projecten.²⁵ Ten tweede sloeg Ponton 010 niet alleen een brug tussen stad en haven, wat het uitgangspunt van het project was geweest, maar ook tussen kunst en haven, en daarmee tussen Rotterdam als cultuurstad en Rotterdam als havenstad. Voor de generatie kunstenaars en ondernemers die aan dit project meewerkte, was het helemaal niet moeilijk om cultuurstad en havenstad in elkaars verlengde te zien, omdat deze benadering van de haven als schouwspel - het ponton was immers tribune, de haven de voorstelling - naadloos aansloot bij



Ponton 010, 1980. **Boven links** voorstudie, tekening Chiel van der Stelt; **rechts** affiche, ontwerp Alan Turnbull en Hans Werleermann; **midden** toegangskaartjes; **onder** ligplaats aan de Parkkade, met iedere vrijdag een afvaart.

p. 146-147 Tekening/fotomontage Ponton 010, 1980, ontwerp Chiel van der Stelt, Alan Turnbull en Hans Werleermann. **Inzet links onder** definitief ontwerp Boa Contractors (Viktor Mani en Chiel van der Stelt).





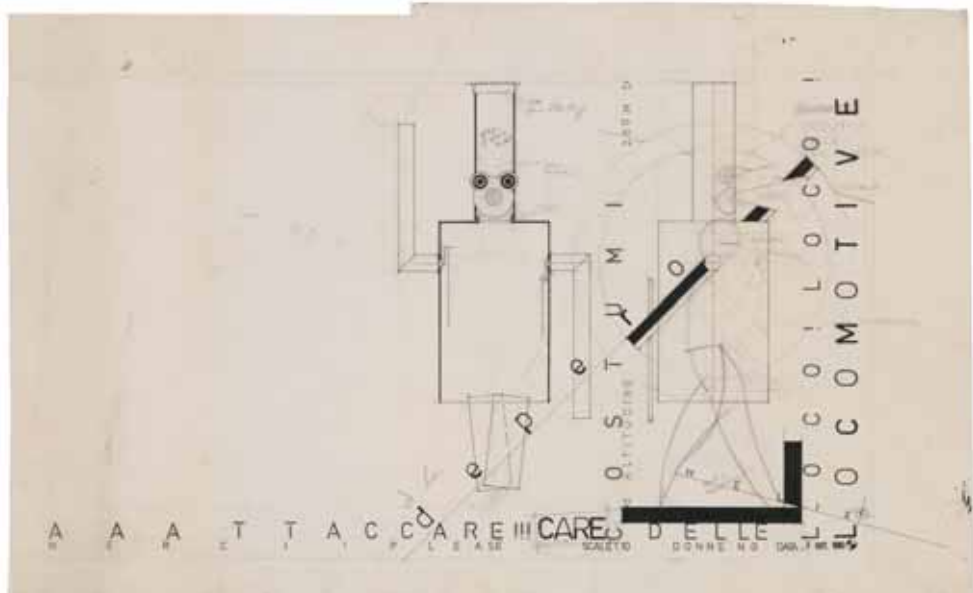
interesses die ze toch al hadden. Aspecten als de ruige esthetiek van utilitaire bouwwerken, de fantastische werking die uitgaat van constructies waarvan de functie leken grotendeels ontgaat, de weidsheid en onpeilbaarheid van het water speelden ook een rol bij het enthousiasme van de mensen van Utopia voor het Drinkwaterleidingsterrein. De benadering van de haven zoals die in Ponton 010 tot uitdrukking kwam was niet nostalgisch, maar gaf uitdrukkelijk blijk van waardering voor de hypermoderne, grootschalige, lawaaiige, vies ruikende machine die de haven van Rotterdam was geworden. Een van de afvaarten had zelfs als thema 'De nacht van de stank'.²⁶ Het project bood als het ware een gemoderniseerde opvolger voor het romantische beeld van de haven, een beeld dat tot verdriet van zovelen niet meer teruggevonden kon worden in de stad.²⁷ De tekst waarmee Ponton 010 werd aangekondigd in *Hard Werken* van mei-juni 1980 geeft dit contrast tussen de oude en de nieuwe haven goed aan: '... 0.00 uur ... ponton 010 arriveert bij de werf Gusto en meert naast de fregatten van de V.O.C., de geur van specerijen. De romantiek... Het bombardement. Straaljagers scheren over de loodsen. Helicopters verlichten het verlaten terrein.... Explosies en de klanken van Concert For Factory Sirens (Russia 1920)... Negen graanelevatoren als olifanten in het nachtelijk duister. Lichtbakens, boeien, kranen, uitgewaaierd over de naar zwavel ruikende vlakte. Containertrucks op een rij, als in de Moulin Rouge met de benen omhoog... De 4500 gasmaskers worden uitgereikt... De opera vangt aan...'.²⁸ Met het aanreiken van deze nieuwe visie op de haven, waarmee de haven net als in het interbellum esthetisch kon worden gewaardeerd, werd de basis gelegd voor de groeiende populariteit van de haven bij kunstenaars en andere culturele experts.

De positieve esthetische waardering van de haven is essentieel voor een goed begrip van de twintigste-eeuwse ontwikkeling van Rotterdam in cultureel opzicht. Voor wat betreft het interbellum is dit al besproken in hoofdstuk 2. Maar ook vanaf het einde van de jaren zeventig tot en met de huidige tijd is de haven voor kunstenaars, ontwerpers, architecten en eigenlijk iedereen die bijdraagt aan het culturele klimaat van Rotterdam een bron van inspiratie en in veel gevallen zelfs een reden om in de stad te blijven. De bekendste Rotterdamse kunstenaars, ontwerpers en architecten zwijmelen regelrecht over de haven. Ik noem enkele voorbeelden.

Ontwerper Richard Hutten, wiens studio in een havengebied ligt, liet in 1999 in het tijdschrift *Eigen Huis & Interieur* noteren dat de havens hem een geluksgevoel geven.²⁹ Landschapsarchitect Adriaan Geuze antwoordde in 2001 op de vraag waarom zijn kantoor West 8 in Rotterdam gevestigd is: 'Voor ons is Rotterdam een vanzelfsprekende plek om te werken omdat we echt houden van het ritme van de rivier en de haven.'³⁰ Gevraagd naar 'tips voor een dagje uit' prees beeldend kunstenaar Joep van Lieshout in *NRC Handelsblad* van 20/21 juli 2002 de havenroute van de ANWB aan, vooral bij avond: 'Zorg dat je niet voor het vallen van de avond door de haven terug gaat. 's Avonds zijn de raffinaderijen futuristisch verlicht.' En zijn favoriete picknickplek blijkt een heuvel op een landtong te zijn met uitzicht op de Maasvlakte, Hoek van Holland en de zeeschepen die voorbijvaren.³¹ In scherp contrast hiermee heerst op beleidsniveau een hardnekkig discours van polarisatie tussen Rotterdam als cultuurstad en Rotterdam als haven- dan wel werkstad.

Men wil, in ieder geval in de periode die deze studie bestrijkt, dolgraag af van het haven- en werkstad-imago.³² Ook in beschouwingen van historici of sociologen over het culturele klimaat van de stad duikt deze tegenstelling keer op keer op. Wanneer bijvoorbeeld Paul van de Laar speculeert over de mogelijkheid of Rotterdam ooit een cultuurstad zal worden, gaat hij er daarbij voetstoots van uit dat dit alleen kan als de stad het werkstadimago kwijtraakt: 'Het beeld van de werkstad is niet uitgewist, maar wel aan vervanging toe en ervoor in de plaats zou de cultuurstad moeten komen.'³³ Willem Frijhoff stelt dat Rotterdam pas een cultuurstad kan worden als het 'een authentieke stadscultuur' heeft ontwikkeld, en als hij uitlegt wat hij daarmee bedoelt, verwijst hij naar Amsterdam, waar sprake zou zijn van een 'grandioze integratie van heel het cultureel handelen in de stedelijke beleavingswereld'.³⁴ Dat de Rotterdamse stadscultuur wel eens een totaal ander karakter zou kunnen hebben dan de Amsterdamse, en dat Rotterdam als cultuurstad nauw verbonden is met Rotterdam als havenstad, is in zijn visie onbespreekbaar. De Rotterdamse stadscultuur is volgens hem niet geworteld in '(...) het megalomane, bloedeloze vertoog over metropool en haven dat we nog regelmatig kunnen horen en dat, naarmate de haven verder van de stad af ligt, ook zijn realiteitswaarde voor de Rotterdammer verliest.'³⁵ Uit dit boek mag blijken dat het vertoog over metropool en haven verre van bloedeloos is. Ook Irina van Aalst gaat uit van de tegenstelling werk- dan wel havenstad versus cultuurstad wanneer zij schrijft in haar proefschrift *Cultuur in de stad* over het cultuurbeleid van de gemeente Rotterdam in de jaren tachtig: 'Investerings in de culturele infrastructuur maken onderdeel uit van een strategie om dit imago [het werkstad- en havenstadimago] te vervangen door een "nieuw".'³⁶ Nu zijn dit meer door gewoonte ingesleten polarisaties dan weloverdachte begripsdefinities, maar juist dat laat zien hoe hardnekkig de tegenstelling is.

Ponton 010 ging zo ver, dat de haven zelf als het kunstwerk werd gepresenteerd. Dat de organisatoren van Ponton 010 hiermee voortbouwden op ideeën die waren ontwikkeld door futuristen, constructivisten en andere modernistische kunstenaars uit het interbellum, waren zij zich terdege bewust.³⁷ De verwijzing naar het Concert For Factory Sirens (*Concert voor Fabriekssirenes*) van de Russische futurist Vladimir Majakovski in de hierboven aangehaalde tekst uit *Hard Werken* is dan ook meer dan een toevallig incident.³⁸ De Utopia-leden Chiel van der Stelt en Bert van Veldhuizen organiseerden in 1980 samen met Martin Aarts en architect Kees Christiaanse een door het futurisme geïnspireerde tentoonstelling, getiteld 'Helix, film, rumoer, transparant'.³⁹ Er is ook een duidelijke link tussen het futurisme en de punk en met name new-wave-muziek die op Ponton 010 te horen was. In veel new-wave-muziek werd immers gebruikgemaakt van geluiden die associaties oproepen met het lawaai van industrie en verkeer. Sommige new-wave-muziek wordt daarom ook wel 'industrial music' genoemd. Opvallend veel kunstenaars-groeperingen en bands kozen in deze jaren namen die een connectie met de kunst van het interbellum suggereerden: de Marinetti's (een Rotterdams kunstenaarsinitiatief, genoemd naar de futurist Marinetti), Cabaret Voltaire (een Engelse new-wave-band, genoemd naar de legendarische ontstaanslocatie van dada), of Bauhaus (een Engelse new-wave-band, genoemd naar de experimentele kunstacademie in Duitsland). Ook buiten de Utopia-groep was er rond 1980 onder architecten een oplevende



Boven tentoonstelling 'Helix, film, rruuoerr, transparant', Lijnbaancentrum, 1980, met Chiel van der Stelt, ontwerp voor lokomotiefkostuums voor futuristen.

Onder Rem Koolhaas / Office for Metropolitan Architecture, ontwerp voor gebouw aan de Maas, 1981.

belangstelling voor allerlei ismes uit de interbellumperiode. Rem Koolhaas bijvoorbeeld maakte in 1981 een ontwerp voor een gebouw aan de Maas in Rotterdam dat rechtstreeks verwijst naar de bekende *Lenintribune* uit 1920-1924 van de Russische constructivist El Lissitzky. Dat ontwerp was gemaakt in opdracht van de gemeente, maar werd nooit uitgevoerd. Het was echter wel een veelbesproken ontwerp; het werd uitvoerig gepubliceerd, onder andere in *Hard Werken*.⁴⁰ Die belangstelling vanuit de praktijk werd gespiegeld door hernieuwde interesse vanuit de theorie: onder Nederlandse museummedewerkers en wetenschappers was er in de jaren tachtig voor het eerst sinds lange tijd weer aandacht voor modernistische architectuur en stedenbouw. In vijf musea werden in 1982-1983 tentoonstellingen over 'Het Nieuwe Bouwen' gehouden, met elk een aparte begeleidende publicatie. Niet alleen de pioniersjaren tussen de twee wereldoorlogen kwamen aan bod, ook de voorgeschiedenis in de negentiende eeuw en de naoorlogse periode tot 1960. Vooral de aandacht voor de wederopbouwperiode is opmerkelijk, omdat de modernistische architectuur van die jaren lange tijd verguisd en genegeerd was. Aan de bijdragen van Amsterdam en Rotterdam waren aparte tentoonstellingen en publicaties gewijd.

Het nieuwe type café dat aan het begin van de jaren tachtig in Rotterdam populair werd, kan eveneens worden gezien als een ode aan de interbellumperiode. De nieuwe Rotterdamse cafés waren namelijk in het algemeen groot van opzet, net als de grand cafés uit de jaren twintig en dertig, terwijl de inrichting ervan de nieuwe zakelijkheid deed herleven met stalenbuismeubelen, glas en andere 'koele' materialen.

Het nieuwe Rotterdamse café

Twee etablissementen hebben de trend gezet voor een nieuw type Rotterdams café: Dizzy en Lux, direct naast elkaar gelegen aan de 's-Gravendijkwal. De directie van beide cafés was in handen van Joop Hakvoort en Daan van der Have; na het overlijden van Hakvoort in 1983 ging Van der Have alleen verder. Dizzy bestond sinds 1977 en draaide goed als jazzcafé. Mede vanwege de drukte werd het café eind 1982 vergroot door de ruimte van het voormalige Heavy erbij te trekken en kreeg het een geheel nieuwe inrichting, verzorgd door het architectenbureau BOA. Dit nieuwe Dizzy, waarvan de inrichting bij het ter perse gaan van dit boek nog steeds min of meer gelijk is, was voor zijn tijd ongekend ruim, licht en modern, met een grote bar, stalenbuismeubelen, een flink podium voor optredens en een groot tuinterras. Hoewel het niet als zodanig werd aangeduid, zou Dizzy kunnen worden beschouwd als Rotterdams eerste grand café sinds de wederopbouwperiode. Het bood een ambiance die werelds aandeed, en niets weg had van de traditionele Hollandse bruine kroeg. Men kon zich er bovendien een stedelijke levensstijl aanmeten, doordat er zowel ontbijt, lunch als diner werd geserveerd.

Lux, dat in november 1983 werd geopend, was veel kleiner dan Dizzy maar ook veel radicaler eigentijds. Had het interieur van Dizzy nog wat warme materialen, zoals een houten vloer, Lux was ijskoel, door de combinatie van staal, glas, koele tinten en zwart, het geheel helder verlicht door talloze halogeenspots. Nog meer dan in Dizzy kon men zich in Lux een man of vrouw van de wereld wanen, doordat er tegen redelijke prijzen cocktails te krijgen waren en er altijd culinaire hapjes



Boven café Lux kort na de opening in 1983. Ontwerp Boa Contractors (Viktor Mani en Chiel van der Stelt); **rechts** logo café Lux, ontwerp Chiel van der Stelt.

Onder leden van Hard Werken maken een air-brush schildering in café Lux, *Rotterdams Nieuwsblad*, 12 november 1984.

klaarlagen in de vitrine. Lux werd al snel geannexeerd door mensen met creatieve beroepen van een tamelijk jonge generatie, twintigers en vroege dertigers. Voor deze mensen droeg de atmosfeer van Lux bij aan de beleving van Rotterdam als een zakelijke, dynamische, wereldse, moderne stad. De leden van Hard Werken waren bijvoorbeeld vanaf het eerste begin vaste bezoekers. Hun verbondenheid met Lux blijkt ook uit hun bijdrage aan het feest ter gelegenheid van het eenjarige bestaan van het café: op een van de wanden spoten zij een airbrush-schildering, een techniek afkomstig uit de graffiti - ook al zo'n typisch grootstedelijk fenomeen. In een plaatselijke krant werd het Lux-publiek getypeerd als 'high-tech', 'wat staat voor héél en zéér modern en niet smal der geest'.⁴¹ Een landelijke krant omschreef de bezoekers als 'post-punkers, representanten van de new-wave-cultuur en yuppies'.⁴²

Het voorbeeld van Lux en Dizzy werd snel en veelvuldig nagevolgd, zozeer dat al in 1986 een Rotterdamse krant een artikel wijdde aan de onstuitbare opkomst van 'het moderne Rotterdamse café': 'De verstokte caféganger die zweert bij het bruine stamcafé, de bal gehakt, het gekookte ei en het welbekende zeemansbakkie zal waarschijnlijk weinig op hebben met de nieuwste ontwikkeling in de Rotterdamse horeca. Maar de trend is niet meer te stuiten, de toekomst is aangebroken. Het moderne café rukt op.'⁴³ De (onbekende) schrijver van het artikel wist ook te vertellen welke kenmerken typisch waren voor het nieuwe, 'ultra-moderne' café: '(...) er staat een espresso-apparaat, er hangt steeds wisselende eigentijdse kunst aan de wanden, je kunt er lunchen, warm eten en soms zelfs ontbijten, er zijn geregeld live-optredens. Maar het meest opvallende is de inrichting: het nieuwe café is licht en modern van vormgeving. De sfeer wordt bepaald doordat met eigentijdse materialen is gewerkt. Geen donker hout, maar roestvrij staal, geen knus bedoeld schemerduister, maar neon.'⁴⁴ Trokken Dizzy en vooral Lux nog voor- namelijk een select gezelschap van pioniers, in 1986 was 'het moderne Rotterdamse café' al populair onder een veel breder publiek: 'Dat de nieuwe trend een heel breed publiek heeft aangesproken wordt alom nog steeds met verbazing vastgesteld, maar het heeft er inmiddels wel toe geleid dat de moderne cafés als paddestoelen uit de grond schieten en dat steeds meer exploitanten van het "gewone" café hun zaak vernieuwen. Het is niet meer zo als in de jaren zestig toen, als ergens een nieuwe zaak werd geopend met een bepaald soort publiek, er ergens anders een zaak leegliep.'⁴⁵

Economisch laat deze opbloei van de Rotterdamse horeca zich moeilijk verklaren. In de eerste helft van de jaren tachtig liep de werkloosheid op, verdwenen er steeds meer banen in de stad en was de gemeente gedwongen om te bezuinigen. Vreemd genoeg had dit geen negatief effect op het uitgaansleven, integendeel, de horeca floreerde en ook culturele evenementen konden zich verheugen in een toenemende belangstelling. De vergelijking met de crisis van de jaren dertig van de twintigste eeuw dringt zich op, want toen kende Rotterdam dezelfde paradoxale situatie: economische malaise gekoppeld aan culturele bloei.⁴⁶ Een verklaring voor de paradox in de jaren tachtig biedt de toenmalige coulante houding van de Sociale Dienst ten opzichte van mensen met een creatief beroep die aangewezen waren op een bijstandsuitkering. In Rotterdam had de Sociale Dienst in de jaren tachtig een speciale regeling voor kunstenaars en andere cultureel actieven die (nog) te weinig

inkomen uit hun werk haalden. Er was voor hen geen sollicitatieplicht, en beroepsmatige onkosten mochten worden afgetrokken van de inkomsten, vóór ze werden opgegeven aan de Sociale Dienst.⁴⁷ Dit had een stimulerend effect op de creatieve beroepsgroepen. Kunstenaars en cultureel ondernemers die van een uitkering afhankelijk waren, hadden tijd en geld over om te werken of om, zoals in de jaren tachtig in Rotterdam herhaaldelijk voorkwam, een ateliercomplex met of zonder expositieruimte op te richten.⁴⁸

De opkomst van nieuwe cafés in Rotterdam trok ook landelijke aandacht, iets wat er op wijst dat het verschijnsel exclusief Rotterdams was. In de landelijke krant *NRC Handelsblad* verscheen een artikel over Daan van der Have, waarin werd vermeld dat er zelfs vanuit de Amsterdamse caféwereld interesse was voor de succesvolle Rotterdamse formule: 'Amsterdamse horeca-bazen hebben hem gevraagd of hij hen niet een idee aan de hand kan doen en willen zich zelfs in Rotterdam vestigen. Een sprekender voorbeeld van de ontluikende cafécultuur in Rotterdam kan horeca-ondernemer Daan van der Have (35) niet bedenken.'⁴⁹ Traditioneel was Amsterdam op uitgaansgebied de trendsetter, niet Rotterdam. Van der Have had inmiddels naast Dizzy en Lux nog veel meer Rotterdamse drink- en eetgelegenheden opgezet, waaronder twee met een culturele functie: café-salon-restaurant Zochers, waar onder meer muziekuitvoeringen en discussies over culturele onderwerpen werden gehouden, en café De Unie, waar activiteiten van de Rotterdamse Kunststichting zouden plaatsvinden.

Daan van der Have is een typische exponent van de genoemde Do-It-Yourself-mentaliteit en bovendien iemand met oog voor de specifieke kwaliteiten van Rotterdam. Na de middelbare school en een periode van twee jaar waarin hij veel reisde, koos hij bewust voor Rotterdam, want 'Rotterdam is zo'n ongelooflijk toffe stad, qua sfeer'.⁵⁰ Nadat hij het vak had geleerd van de oprichter van Dizzy, Joop Hakvoort, begon hij vanaf 1982 in een onwaarschijnlijk hoog tempo het ene na het andere Rotterdamse café, met of zonder restaurant.⁵¹ Hoewel verschillend van opzet en sfeer, hadden en hebben de etablissementen met elkaar gemeen dat ze allemaal inspelen op iets typisch Rotterdams: bijvoorbeeld de ruimtelijkheid, de zakelijkheid, de moderne inrichting, of de locatie die de ogen opent voor een karakteristieke plek in de stad - dat laatste geldt speciaal voor Zochers in Het Park en Loos in het Scheepvaartkwartier. Door deze accentuering van de kwaliteiten van Rotterdam heeft Van der Have een onschatbare bijdrage geleverd aan een nieuwe visie op de stad. Hoewel hij met sommige gemeenteambtenaren en wethouders goed heeft samengewerkt, is hij in de loop der tijd sceptisch geworden over het gemeentelijke beleid als het gaat om de ontwikkeling van een visie op de stad. Volgens hem wordt er bij de officiële promotie van de stad te vaak als het ware een etiket op Rotterdam geplakt dat niet bij de stad past, terwijl men geen oog heeft voor de eigenlijke potentie die in de stad aanwezig is.

Aan het einde van de jaren tachtig beschikte Rotterdam zodoende over een relatief klein, maar buitengewoon actief en groeiend creatief netwerk van mensen die volop ervaring hadden opgedaan met het organiseren van evenementen en het oprichten van allerlei bedrijfjes van uiteenlopende aard, vaak in nauwe samenwerking met elkaar. Lang voordat Rotterdam in de stedelijke promotiefol-

ders als 'festivalstad' werd aangeprezen en lang voordat er een stichting in het leven werd geroepen voor de organisatie en coördinatie van festivals (Stichting Rotterdam Festivals, 1993), werd er in Rotterdam het ene na het andere feest of evenement georganiseerd, waar het publiek massaal op afkwam. In het uitgaansblad *Magazijn* van januari 1988 werd Rotterdam dan ook al 'festivalstad' genoemd: 'Rotterdam is de stad van de festivals. Daar is geen twijfel meer over mogelijk. Tien jaar geleden sprak iedereen alleen maar over Film- en Poetry International. Nu, anno 1988, zijn de festivals aan de orde van de dag.' Inderdaad had Rotterdam inmiddels een zomercarnaval (sinds 1984) een filmmuziekfestival Celluloid Rock (sinds 1987), een Afro-Caribe festival, het theaterfestival Teatro Fantastico (sinds 1987), een Dag van de Romantische Muziek (sinds 1987), het Poetry Park Festival (sinds 1977), het Heineken Jazzfestival (sinds 1984), het Theater Festival en nog diverse kleinere festivals.⁵² De leden van de creatieve klasse achter dit alles deelden het idealisme dat de aanwezige kwaliteiten van Rotterdam beter tot hun recht zouden kunnen komen. Hoewel de 'Do-It-Yourself'-mentaliteit hun uitgangspunt was, werd er soms wel degelijk samengewerkt met de gemeente en gemeentelijke instellingen, maar bijna altijd op een informele of officieuze basis. Op de 'ondergrondse' rol van wethouder Riezenkamp is al gewezen, maar ook bijvoorbeeld schouwburgdirecteur Carel Alons onderhield informele contacten met sommige leden van het netwerk van cultureel ondernemers, die resulteerden in concrete plannen. Teatro Fantastico en theatercafé Floor zijn er bijvoorbeeld gekomen dankzij zijn brainstormsessies met Beerend Lenstra en Daan van der Have.⁵³ Het netwerk is overigens volgens alle betrokkenen open van karakter; iedereen met goede ideeën mag meedoen, zolang het belang van Rotterdam voorop staat.

De onttovering: Rotterdam 1990

Des te merkwaardiger is het dat de jaren tachtig werden afgesloten met een festival dat in bijna alle opzichten een mislukking was, namelijk 'Rotterdam 1990', georganiseerd ter ere van het 650-jarig bestaan van de stad. Wat de klapper van het decennium had moeten worden, werd een fiasco dat zijn weerga nauwelijks heeft gekend. De wanprestatie van de organisatoren was zo ernstig, dat de gemeenteraad opdracht gaf een onafhankelijk onderzoek in te stellen naar de gang van zaken. In het onderzoeksrapport dat naar aanleiding hiervan begin 1991 verscheen, wordt vooral ingegaan op de blunders die de gemeente heeft begaan bij het organiseren van dit festival. Een van de meest fundamentele oorzaken van de mislukking wordt er echter niet expliciet in genoemd, namelijk dat bij de organisatie van Rotterdam 1990 nauwelijks gebruik is gemaakt van de expertise die in de stad aanwezig was. In plaats daarvan hield de gemeente alles in eigen handen: ideeën, planning, organisatie en promotie.

Daarbij ging het volgens de auteur van het rapport, Anton Zijdeveld, al in de voorbereidingsfase mis: '(a) de plannen ontbeerden samenhang, (b) vertoonden een ambitieniveau dat alleen al financieel gezien onrealistisch was en (c) hielden weinig rekening met de factor tijd, dat wil zeggen met het feit dat de voorbereidingstijd tot 1990 kort was.'⁵⁴ Voor de organisatie van het festival was de Stichting

BURGER

Twee weken geleden bezocht ik met een bijzondere delegatie de 1990 kermis op de Müllerpier. Verdwaald geraakt op een Fantastico-bespreking kreeg ik een aantal Rotterdamse recabonzen zo ver samen met mij de Rivoli te bezoeken. Een delegatie op direktieniveau: Theo Hensen (ex directeur Lantaren), Ton van Zanten (directeur Catering Watertoren) Rob Bom (ex directeur Ecco Catering), Hanneke Rombouts (directrice Rotown), Marcel v.d. Brom (Terreindirecteur Fantastico), Mark van Staveren (directeur Roxy), Ron Arnold (directeur Open Keuken) e.a.

U ziet, we gaan bij Town Magazine niet over een nacht ijs om een gewogen oordeel te vellen over zoiets belangrijks als "het enige onderdeel van 1990 dat niet bij voorbaat sneuvelde". Het deskundigenteam was zeer te spreken over de parkeer gelegenheid. Recht voor de entree die wat weg had van de startplaats voor een windhondenrace waren nog tal van plaatsen beschikbaar. Ook het betalen van tweeguldenvijftig was in ieder geval voor mij een unieke ervaring. Ten eerste vanwege de vooroorlogse hoogte van dat bedrag ten tweede omdat je je er niettemin voor bekocht voelde. Hoewel het uitzicht bijna de set van de film kon zijn. Een helverlichte gang van kermiskramen waarin je het gevoel kreeg spitsroede te lopen tussen de exploitanten die met een mengeling van verbazing en woede zo laat op de avond nog een stuk of tien klanten zien naderen (op de grootste kermis van Europa). Teleurstelling als het gezelschap

uitwijkt naar de tent. (Bij de PTT-telecom zijn de kippen al op stok volgens het metershoge bord bij de entree, waar niet op staat wat er in het groene reclameding te zien is, maar alleen tot welk tijdstip).

In de tent zelf is de hardrockgroep uit Leningrad al weer opgehouden en zitten zich in de bar te bedrinken. Tien dagen lang hadden ze een zaal (met een capaciteit) van 3500 man plat moeten spelen. Maar de gemiddelde opkomst van 1 man/vrouw en een paardekop gunt niemand ze.

Goed, een jurering van het programma kon het deskundigenteam dus niet uitbrengen behalve dan dat iedereen natuurlijk razend nieuwsgierig was wie dat nou toch had verzonnen: Een Russische hardrockgroep als topevenement op de reuzekermis. Om over de rest van de programmering maar niet te praten, die is zo oninteressant dat ik er nu echt niet meer op kan komen.

Al wandelend op zoek naar de bar (ik voorop) kwamen we via de nooduitgang terecht in het Rotterdams Avontuur. Nou, dat was een avontuur. We stonden ineens in een theater met circa 300 zitplaatsen waarin het leek alsof er een bom was gevallen. Paniek brak pas uit toen we werden opgemerkt door een van de tent-medewerkers. We waren betrap op binnenkomen zonder kaartje. Toen we eenmaal de kassa bereikten bleek daar niemand aanwezig maar na veel vijftien of zessen (guldens p.p.) (de prijs stond niet op het kaartje omdat die al drie maal verlaagd is) kregen we de show toch nog op gang.

Het avontuur waren een serie dia's en een stukje promo-film met als hoogtepunt en standje van modern vernuft het Zadkine-beeld (of iets wat er heel ver weg op leek) dat uit de grond opdook en vervolgens

zonder uit te klappen ten onderging. De vorm was nog niet eens zo erg, alleen de inhoud was weer van een absoluut nix-nivo. Dia's van gravures met nep bommen-geluid en als emotioneel commentaar een kind dat over beelden van 'het nieuwe Rotterdam' meldt: "Alles is hier volgebouwd." Het deskundigenteam besloot dan ook unaniem om na dit avontuur dronken te worden. En dat was geen probleem omdat het barpersoneel ons herkende als kermis-medewerkers en we daarom voor halfgeld werden bediend.

Goed ik heb in tijden niet zo gelachen. Daar moet je niet lullig over doen. Het mag wat geld gekost hebben aan de gemeenschap (acht miljoen), er mogen wat kermisexploitanten, engelsen en horecabonzen failliet gaan maar het blijft wat het had moeten worden: Puur Amusement.

Theo Hensen heeft daar een mooie theorie over. Vrij vertaald komt die op het volgende neer. Je hebt de afdeling Inkomsten, de afdeling Uitgave en de afdeling Ideeën. Het probleem is dat de afdelingen niets met elkaar te maken hebben. De afdeling Inkomsten is alleen maar interessant vanwege het geld dat er ligt maar het zijn zure mensen die slechts mondjesmaat doorschuiven naar de afdeling Uitgave. Daar zitten de domme mensen die het grootste gedeelte van het geld in de Maas kieperen. Op de afdeling Ideeën zitten de leuke mensen maar die kunnen er alleen maar over praten omdat het geld niet naar hun afdeling komt.

Banzai, hun tijd komt nog wel...

Fons Burger

Rotterdam 1990 in het leven geroepen, maar Zijderveld wijst erop dat deze stichting nauwelijks onafhankelijk van het gemeentebestuur kon functioneren, doordat de burgemeester voorzitter was van het stichtingsbestuur en de gemeentesecretaris en een wethouder er ook zitting in hadden. Bovendien trok het hoofd Externe Betrekkingen van de gemeente, Kees Bode, die formeel slechts één, middelgroot project onder zijn hoede had, de hele manifestatie zo sterk naar zich toe, dat velen de indruk kregen dat hij een veel grotere verantwoordelijkheid had. Of, zoals Zijderveld het formuleert: '(...) informeel en vooral als naaste adviseur van de burgemeester was het Hoofd EB er altijd en overal!'⁵⁵ Helaas had Bode weliswaar de mond vol van de 'onnederlandse allure' die het festival moest krijgen, maar waren zijn plannen volgens Zijderveld altijd variaties op hetzelfde thema en bovendien in hoge mate onrealistisch.⁵⁶ Niettemin legt Zijderveld de eindverantwoordelijkheid bij burgemeester Bram Peper, die in zijn dubbele functie van burgemeester en voorzitter van het stichtingsbestuur zijn Hoofd Externe Betrekkingen had moeten bijsturen. Dat hij dit niet heeft gedaan wordt hem in het rapport aangerekend, evenals de gebrekkige wijze waarop hij communiceerde over de organisatie en voortgang van Rotterdam 1990. Volgens Zijderveld ging hij zo op in de beslommelingen rond Rotterdam 1990, dat het festival binnen de gemeente werd gezien als 'het feest van de burgemeester'.⁵⁷ Halverwege het jaar 1990 heeft de gemeente nog gepoogd te redden wat er te redden viel met een extra financiële injectie van bijna een miljoen gulden, maar dit kon niet voorkomen dat de grootste publieksmanifestatie van het geheel, Rivoli op de Müllerpier, voortijdig gesloten moest worden. Het rapport van Zijderveld bevat beschamende verhalen over programma-onderdelen die op de Müllerpier door de burgemeester geopend werden voor 'een nagenoeg lege zaal'.⁵⁸

Rotterdams creatieve klasse keek ondertussen handenwringend toe hoe met een veelvoud van de budgetten waarmee zij gewend waren te werken, de ene blunder na de andere werd gemaakt. Beerend Lenstra herinnert zich hoe hij en de directeur van het concertagentschap Mojo erbij waren toen burgemeester Peper het geplande optreden van de Rolling Stones te vroeg aankondigde en daarmee feitelijk afgelastte: 'Bram Peper kondigde aan dat de Rolling Stones kwamen terwijl ik ernaast zat en de directeur van Mojo. Wij keken elkaar aan en we wisten: die komen dus niet meer. Dat soort dingen moet je geheimhouden tot het zeker is. De Rolling Stones zaten in de planning om te komen voor 1990, maar als de burgemeester dat in het openbaar meedeelt op het moment dat je nog niet uitonderhandeld bent met zo'n groep dan is dat *not done*, nee tuurlijk niet, dan houdt het gelijk op, want ja dan valt er niks meer te onderhandelen. Dus dan is het gewoon klaar, einde verhaal. En daar zat dat hele jaar gewoon vol mee. Ja, dat was een gênante vertoning'.⁵⁹ Voor Beerend Lenstra was Rotterdam 1990 de aanleiding om te stoppen met de organisatie van Teatro Fantastico, het succesvolle theaterfestival in tenten dat hij had helpen opzetten en waarvan hij inmiddels directeur was geworden. Meer dan tien jaar na dato en vele succesvolle manifestaties verder is hij nog steeds woedend: 'Voor mij is 1990 echt een omslagpunt geweest (...). Omdat ik toen zo boos op de gemeente was hoe dat allemaal ging, heb ik toen de kans gegrepen om de stad uit te gaan voor een periode en dat is ook het jaar geweest dat ik heb

gezegd ik stop met Fantastico en zoek het verder maar uit. Het is daarna nog één jaar geweest en toen hield het op te bestaan. Wat nog steeds zonde is, maar het was ieder jaar zo'n gedoe om het geld bij elkaar te krijgen, en het is natuurlijk heel frustrerend als je dan aan de andere kant de gemeente gewoon in één jaar tijd nou minimaal 60 miljoen gulden zo over de balk hebt zien smijten.'⁶⁰ Dat bij de organisatie van Rotterdam 1990 het aanwezige talent in de stad zo is genegeerd, verklaart Lenstra als volgt: 'Dat is ambtenaren een beetje eigen natuurlijk, dat ze dan denken: o dat zijn leuke dingen, daar kan ik ook mijn brood mee verdienen, en dan ook zelf leuke plannetjes gaan bedenken en denken dat kunnen wij ook wel.'⁶¹ Daan van der Have heeft dezelfde ervaring, dat ambtenaren soms als het ware gaan concurreren met particuliere ondernemers.⁶² Lenstra heeft overigens later in de jaren negentig voor de gemeente Rotterdam diverse grootschalige manifestaties georganiseerd, zoals de opening van de Erasmusbrug in 1996 en het onthaal van president Clinton in 1997.

Tegen de klippen van een economische recessie op kende Rotterdam al lang vóór het zogenaamde magische jaar 1987 vele betoverende jaren. Die magie is voor een groot deel te danken aan een ondernemende, ideeënrijke groep kunstenaars, architecten en ondernemers die onderling samenwerkten en elkaar inspireerden. Maar toen de voorbereidingen begonnen voor een grootschalig stadsfeest, Rotterdam 1990, werd er nauwelijks gebruikgemaakt van hun inzet. Doordat de schulden voor de mislukking van Rotterdam 1990 in een onafhankelijk onderzoek zijn aangewezen, hebben vooral de burgemeester en zijn medewerkers gezichtsverlies geleden. Het imago van de stad Rotterdam als geheel kon op dat moment wel tegen een stootje. Dat heeft ook Kees Bode later gezegd in een interview waarin hij terugblikte op wat er misging in dat rampjaar 1990: 'Laat ik zeggen, 1990 is een incident geweest, een rimpel, misschien een fikse rimpel, voor mijzelf en een aantal anderen, maar in de hele ontwikkeling van Rotterdam heeft het geen rol gespeeld. Het heeft negatieve publiciteit opgeleverd over het gemeentebestuur, over de "stomme" ambtenaren, maar niet over de stad. Er is niet gezegd dat er niets in Rotterdam te beleven is, en dat 1990 daar een bewijs van zou zijn.' Als hij vervolgens in ditzelfde interview de zaken noemt die werkelijk van belang zijn voor het publieke beeld van Rotterdam, geeft hij impliciet een compliment aan Rotterdams creatieve klasse: 'Maar Rotterdam had zich op dat moment al neergezet met die festivals, met de nieuwbouw, met het feit dat we het Architectuurinstituut zouden krijgen en de Kunsthal. Dat kon niet meer weggedacht worden, godzijdank. Anders zou 1990 wel een heel erg taai ongerief zijn geweest.'⁶³ Want niet alleen de festivals, ook de 'nieuwbouw', waarmee hij waarschijnlijk doelt op de naam die Rotterdam op architectuurgebied maakte, en de komst van het Architectuurinstituut zijn voor een belangrijk deel terug te voeren op activiteiten van leden van hetzelfde creatieve netwerk.

Dat mensen als Beerend Lenstra, Daan van der Have, Adriaan van der Staay en de leden van Hard Werken en Utopia hun activiteiten in Rotterdam ontplooiden en niet in een andere Nederlandse stad, is geen toeval. De leden van Rotterdams creatieve klasse hebben bijna zonder uitzondering zeer bewust gekozen voor vestiging in Rotterdam, de op een na grootste stad van Nederland. Gezien hun

voorliefde voor grootstedelijkheid is het opmerkelijk dat zij niet kozen voor de grootste Nederlandse stad, namelijk Amsterdam. Het nu volgende hoofdstuk belicht de overwegingen en gevoeligheden die hieraan ten grondslag liggen.

1 Zundert, A. van (1988), *Wie verhuist er naar Rotterdam? Analyse van de binnenlandse vestiging*, Rotterdam: Gemeentelijk Bureau voor Onderzoek en Statistiek, ongepagineerd. De enquête werd gehouden op basis van een gestratificeerde steekproef. De totale nettorespons was 900 personen.

2 Jobse, R.B., H.M. Kruijthoff et al. (1990), *Stadsgewesten in beweging: Migratie naar en uit de vier grote steden*, Utrecht: Rijksuniversiteit Utrecht/Delft: Technische Universiteit Delft/Amsterdam: Universiteit van Amsterdam, p. 119.

3 Van Zundert (1988), op. cit. (noot 1).

4 Straasheijm, W. & S. Buijs (1987), *Vernieuwing van Rotterdam*, Rotterdam: Gemeente Rotterdam, college van burgemeester en wethouders, p. 23.

5 De nu volgende informatie en citaten zijn, voor zover niet anders aangegeven, afkomstig uit een interview van de auteur met Hans Oldewarris, 31 maart 2003.

6 Provoost, M. (1991), 'Het DWL-terrein op de drie-sprong', in: H. Berens & D. Camp (red.), *DWL-terrein Rotterdam*, Rotterdam: Uitgeverij 010, p. 32-39.

7 Interview auteur met Jan Riezenkamp, 2 maart 2004.

8 Zie hierover diverse stukken in het privé-archief van Hans Oldewarris.

9 Verhelst, M. et al. (red.) (2001), *Agora: Tijdschrift voor sociaal-ruimtelijke vraagstukken: Themanummer over vrijplaatsen*, 17 (4).

10 Interview auteur met Jan Riezenkamp, 2 maart 2004.

11 Riezenkamp, J. (1978), *Kunstbeleid in Rotterdam: Deel 1: persoonlijke beschouwingen*, Rotterdam; Riezenkamp, J. (1978), *Kunstbeleid in Rotterdam deelnota: beeldende kunst*, Rotterdam: Gemeentedrukkerij Rotterdam.

12 De oprichters van Utopia waren, in alfabetische

volgorde: Jean-Paul Birkhof, Willem Broer, Carla Carlier, Constance van Duinen, Viktor Mani, Hans Mesman, Hans Oldewarris, Viola van Oostrom, Jos Sterenborg, Hans Werlemann, Tineke Werlemann en Peter de Winter. Drie van hen trokken zich terug voordat Utopia in de toren trok: Willem Broer, Carla Carlier, Jos Sterenborg; Tineke Werlemann ging wel (samen met Hans) in de toren wonen, maar werd geen lid van Utopia. De feitelijke begingroep bestond derhalve uit de volgende acht mensen (in alfabetische volgorde): Jean-Paul Birkhof, psycholoog uit Amsterdam; Constance van Duinen, modeontwerpster uit Delft; Viktor Mani, architect uit Rotterdam; Hans Mesman, architect/geluidstechnicus uit Delft; Hans Oldewarris, architect uit Rotterdam; Viola van Oostrom, textielontwerpster uit Rotterdam; Hans Werlemann, fotograaf uit Den Haag; Peter de Winter, stedenbouwer uit Delft. Deze begingroep werd al spoedig aangevuld met de nieuwe leden Haiko Dragstra, werktuigbouwkundige uit Delft; Cor van der Hout, timmerman uit Den Haag; Reinout Meltzer, industrieel ontwerper uit Delft; Chiel van der Stelt, architect uit Delft; Onno van Wijk, computertechnicus uit Delft; en een paar maanden later James Rubery, audiovisueel technicus uit Rotterdam.

13 Mondelinge mededeling Hans Oldewarris.

14 Zie over de geschiedenis van de uitgeverij: Oldewarris, H. & P. de Winter (red.) (2003), *20 jaar/years 010 1983-2003*, Rotterdam: Uitgeverij 010.

15 Zie Jagt, E. van der (2000), 'Kunst en Vaarwerk (1978-heden)', in: P. van Ulzen (red.), *90 over 80: Tien jaar beeldende kunst in Rotterdam: De dingen, de mensen, de plekken*, Rotterdam: NAI Uitgevers/Stichting Kunstpublicaties Rotterdam, p. 96-97.

16 Verslag Utopia Contractors vergadering 28 jan 1978,

archief Hans Oldewarris, en interview auteur met Hans Oldewarris, 31 maart 2003.

17 Rekening J.A. Oldewarris aan Grafisch Ontwerpbureau Meltzer, 01-11-1979, betreffende grafische werktekeningen voor de *Havennota*, archief Hans Oldewarris; Riezenkamp, J. [1979], *Havennota*, [z.pl.].

18 Interview auteur met Henk Molenaar, 27 februari 2004.

19 Interview auteur met Jan Riezenkamp, 2 maart 2004. Zie ook Balvert, F. (2000), 'Ateliersituatie', in: P. van Ulzen (red.), *90 over 80: Tien jaar beeldende kunst in Rotterdam: De dingen, de mensen, de plekken*, Rotterdam: NAI Uitgevers/Stichting Kunstpublicaties Rotterdam, p. 24-25.

20 Brochure Ponton 010, zwart-witkopieën, getypt, ongepagineerd, archief Hans Oldewarris; interview auteur met Hans Oldewarris, 31 maart 2003.

21 Kopie van knipsel "'Ponton 010": drijvende tribune aan de parkkade', *Rotterdams Nieuwsblad*, 20 mei 1980, archief Hans Oldewarris.

22 *Hard Werken*, 7 (mei-juni).

23 Hoewel Ponton 010 na 1980 nooit meer is uitgevaren, heeft het project een heroïsche reputatie. Typerend is dat tijdens de 'diners pensants' die stedenbouwkundige Riek Bakker organiseerde naar aanleiding van de Rotterdam-Maaskantprijs die zij kreeg toegekend in 1994, Ponton 010 werd genoemd als 'geslaagd project' in de categorie 'algemeen', naast projecten met een veel langere adem als Hotel New York en het schip *De Maze*. Bakker, R. (1994), *Ruimte voor verbeelding*, Rotterdam: Uitgeverij 010/Stichting Rotterdam-Maaskant, p. 148.

24 Interview auteur met Ted Langenbach, 7 november 2003.

25 Lenstra was betrokken bij het opzetten en/of organiseren van onder andere: Rotterdam New Pop Festival, zondagmiddagen in Het Park, Poetry Park Festival, Film International, Teatro Fantastico, Heineken Jazzfestival, Antilliaans Zomercarnaval, Boulevard of Broken Dreams; curriculum vitae Beerend Lenstra, archief Beerend Lenstra.

26 Kok, J., 'Ponton 010 wil haven bij bevolking brengen: Eerste afvaart vrijdag 13 juni a.s.', *Het Zuiden*, 11 juni 1980.

27 Zie voor een analyse van het beeld van de nostalgische

of romantische haven Klamer, A. & D. Kombrink (2004), *Het verhaal van de Rotterdamse haven: Een narratieve analyse*, Rotterdam: Stichting Economie & Cultuur.

28 *Hard Werken*, op. cit. (noot 22), p. 36.

29 *Eigen Huis & Interieur*, september 1999, p. 58.

30 'For us Rotterdam is a very obvious place to work because we really like the rhythm of the river and the harbour.' (vertaling naar het Nederlands door auteur); Crimson, P. Gadanho et al. (red.) (2001), *Post. Rotterdam: Architecture and City after the tabula rasa/Arquitectura e Cidade após a tabula rasa*, Rotterdam: Uitgeverij 010, p. 68.

31 Nieuwstadt, M. van, '24 uur in Rotterdam', *NRC Handelsblad*, 20/21 juli 2002.

32 Dit discours domineert tot op de dag van vandaag. Dat bleek bijvoorbeeld uit een debat over Rotterdam als creatieve stad dat op 24 februari 2005 werd gehouden op initiatief van De Unie in Rotterdam en waaraan onder anderen de cultuurwethouders van Rotterdam (Stefan Hulman) en Amsterdam (Frits Huffnagel) deelnamen. Havenstad en creatieve stad werden in deze discussie als elkaar uitsluitende fenomenen behandeld, terwijl de praktijk leert dat 'creatieven' Rotterdam juist waarderen omdat het een havenstad is. Hetzelfde verschijnsel deed zich voor tijdens de slotdiscussie van de internationale conferentie 'CityLive2005conference, Hart voor Rotterdam', 11 november 2005, Rotterdam. Een van de panelleden, Jean Baptiste Benraad, directeur van een Rotterdamse woningcorporatie, stelde daar dat Rotterdam als een niet creatieve stad te boek staat vanwege het havenstad- en werkstad-imago. 'Het was altijd de haven, daar moeten we vanaf', zei hij letterlijk.

33 Laar, P. van de (2000), *Stad van formaat. Geschiedenis van Rotterdam in de negentiende en twintigste eeuw*, Zwolle: Waanders, p. 589. Zie ook Laar, P.T. van de (1998), *Veranderingen in het geschiedbeeld van de koopstad Rotterdam*, Rotterdam [: de auteur], p. 3.

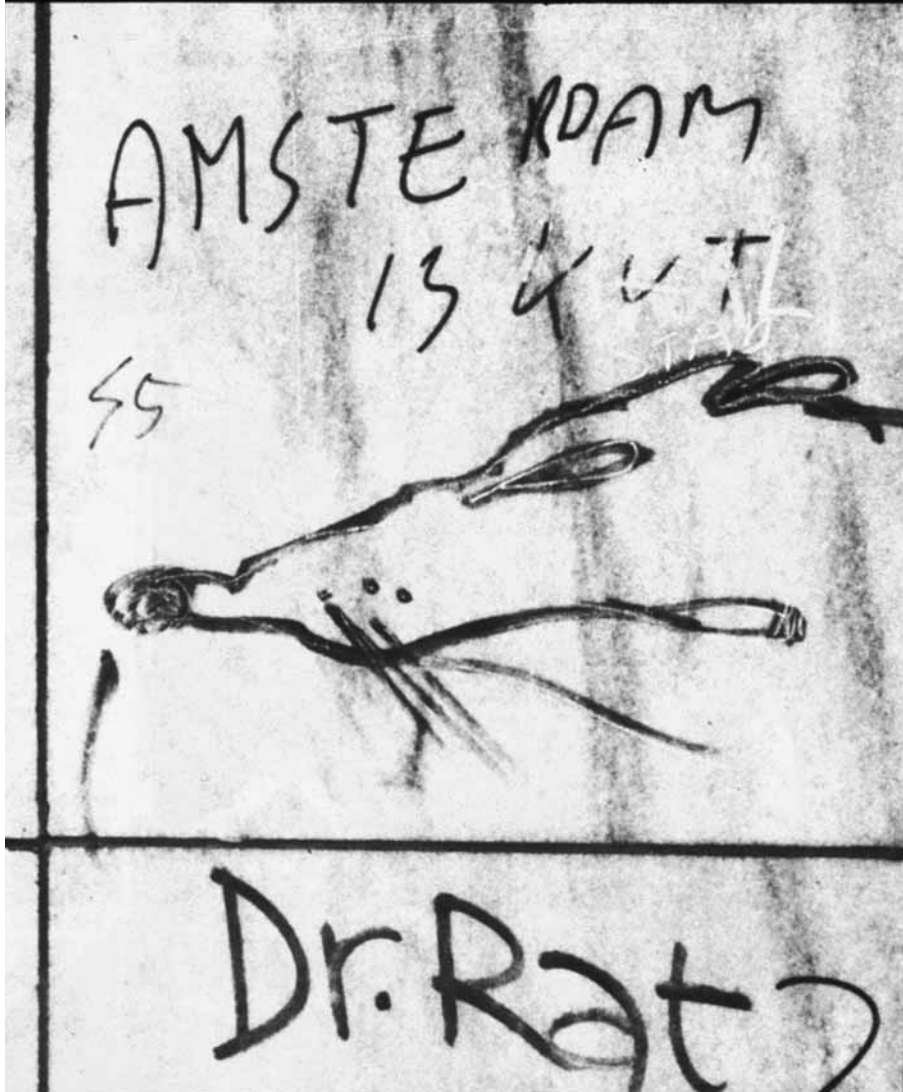
34 Frijhoff, W. (1993), 'Beelden, verhalen, daden: stads-cultuur', in: A.D. de Jonge & M.D. de Wolff (red.), *De Rotterdamse cultuur in elf spiegels*, Rotterdam: Uitgeverij 010, p. 9-18 (p. 16 en p. 12).

35 Frijhoff (1993), op. cit. (noot 34), p. 9-18, (p. 17).

36 Aalst, I. van (1997), *Cultuur in de stad: Over de rol van culturele voorzieningen in de ontwikkeling van stadscentra*, Utrecht: Jan van Arkel, p. 188.

- 37 Interview auteur met Hans Oldewarris, 31 maart 2003.
- 38 *Hard Werken*, op. cit. (noot 22), p. 36.
- 39 Lijnbaancentrum Rotterdam, opening vrijdag 12 december 1980 20.30 h., kopie van uitnodiging in archief Hans Oldewarris.
- 40 Wissing, S. (1982), 'OMA', *Hard Werken*, 10 (1982), p. 42-47.
- 41 'Lux super luxe', *Rotterdams Nieuwsblad*, 12 november 1984.
- 42 Roer, R. van de, 'Ontbijten met opera', *NRC Handelsblad*, 7 november 1986.
- 43 'Neon en roestvrij staal verdringen de bruine kroeg', *Het Vrije Volk*, 14 juni 1986.
- 44 Ibidem.
- 45 Ibidem.
- 46 Halbertsma, M. & P. van Ulzen (red.) (2001), *Interbellum Rotterdam: Kunst en cultuur 1918-1940*, Rotterdam: NAI Uitgevers.
- 47 Deze regeling was volgens een brief aan de auteur van M.J. Toet, directeur Uitvoering Abw van de Dienst Sociale Zaken en Werkgelegenheid van de Gemeente Rotterdam, van 8 april 2003, een vorm van 'gedoogbeleid', en had 'geen grondslag in wet en regelgeving'. Toet noemt de regeling 'het zgn. Haarlemse model', dat als kern had dat aan kunstenaars een uitzonderingspositie werd toegekend. Uit eigen ervaring weet ik echter dat ook niet-artistieke, zelfstandig uitgevoerde beroepen tot de regeling werden toegelaten. De Rotterdamse beeldend kunstenaar en voormalig coördinator van een kunstenaarscollectief Enno de Kroon beweert in een persoonlijke, ongepubliceerde notitie van 17-21 februari 1999 dat de regeling niet in Haarlem, maar in Rotterdam was uitgevonden: 'Voor het eerst, de BKR was afgeschaft, en er moest iets met het enorme kunstenaarsbestand aangevangen worden, kon je in Rotterdam worden begeleid door het "bureau zelfstandigen" van Sozawe [Sociale Zaken en Werkgelegenheid] die in eerste instantie totaal geen ervaring met kunstenaars had, maar die zich vooral op instigatie van Hanneke van der Griendt op de materie gestort heeft. Er werd in Rotterdam een beleid ontwikkeld dat later als "het Rotterdamse model" bekend is geworden. Dit behelsde dat je als jonge kunstenaar in de gelegenheid werd gesteld om 20 werkuren per week aan je kunstactiviteiten te wijden, en voor de rest van de tijd beschikbaar voor "arbeid in loondienst" moest zijn. Bovendien mocht je als zelfstandige de opbrengsten uit verkoop in je beroepspraktijk investeren, zodat je in de gelegenheid kwam om materiaal aan te schaffen en je enigszins te ontwikkelen. Dit "Rotterdamse model" was door Hanneke van der Grienden ontwikkeld, maar er was geen werkelijke wettelijke basis voor.'
- 48 Jagt, E. van der (2000), *Kunstenaarsinitiatieven*, in: P. van Ulzen, *90 over 80: Tien jaar beeldende kunst in Rotterdam: De dingen, de mensen, de plekken*, p. 100-101.
- 49 Van de Roer, op. cit. (noot 42).
- 50 Interview auteur met Daan van der Have, 14 januari 2003.
- 51 Om precies te zijn: vernieuwde Dizzy (1982); Lux (1983); Zochers (1986); De Unie (1986); Loos (1988); Floor (1988); Hotel New York (1993); Westerpaviljoen (1993). Met dank aan Lenie de Jager.
- 52 Informatie is voor een groot deel afkomstig uit het curriculum vitae van Beerend Lenstra, archief Beerend Lenstra, voor een ander deel uit: *Magazijn: Cultureel Maandblad voor Rotterdam*, nr. 171 (januari-december 1988), p. 4; Hagendijk, W. (1994), *10 jaar zomercarnaval Rotterdam*, Rotterdam: Museum van Volkenkunde/Van de Rhee.
- 53 Interviews auteur met Beerend Lenstra, 19 mei 2003, en met Carel Alons, 15 januari 2004.
- 54 Zijdeveld, A.C. (1991), *Rotterdam 1990: Analyse en evaluatie van de bestuurlijke gang van zaken*, Rotterdam, p. 11.
- 55 Zijdeveld (1991), op. cit. (noot 54), p. 26.
- 56 Zijdeveld (1991), op. cit. (noot 54), p. 26-27.
- 57 Zijdeveld (1991), op. cit. (noot 54), p. 23.
- 58 Zijdeveld (1991), op. cit. (noot 54), p. 25.
- 59 Interview auteur met Beerend Lenstra, 19 mei 2003.
- 60 Idem.
- 61 Idem.
- 62 Interview auteur met Daan van der Have, 14 januari 2003.
- 63 Bakkes, J., e.a. (red.) (1996), *De stad aan de man gebracht: Vijftig jaar gemeenteverlichting in Rotterdam*, Rotterdam: Verlichting Bestuursdienst Rotterdam, p. 120.

het EWICHT



AMSTERDAM
IS KUT
55

Dr. Rat

REGELMATIG VERSCHIJNEND
CULTUREEL-LITERAIR
f3,75 per nummer
f15,90 abonnement (6 nrs.)

(PASSEERERSSTRAAT 1A, AMSTERDAM.)

Advertentie voor tijdschrift *het Gewicht* met graffititekst 'Amsterdam is kut', uit *Hard Werken* nr 2, mei 1979.

De woestijn versus de moederschoot. Waarom sommige kunstenaars en cultureel ondernemers Rotterdam verkiezen boven Amsterdam

Veel kunstenaars, architecten, ontwerpers en anderen die werkzaam zijn in het culturele veld van Rotterdam, hebben er bewust voor gekozen om in deze stad te wonen en te werken. Zij waarderen de grootstedelijke uitstraling, de ruimte, de openheid, de dynamiek, de zakelijkheid, de moderniteit, kortom, de stereotiepe karakteristieken die sinds het interbellum aan Rotterdam worden toegekend. Wanneer zij hun voorkeur voor Rotterdam kracht willen bijzetten, verwijzen zij opvallend vaak naar Amsterdam, de hoofdstad en de grootste stad van Nederland. Amsterdam wordt dan omschreven als het absolute tegendeel van Rotterdam: als een provinciaalse, benauwde, gesloten, ingeslapen, zweverige, ouderwetse stad.

Door Amsterdam zo af te schilderen, komen de zojuist opgesomde eigenschappen van Rotterdam nog beter tot hun recht. Deze polarisatie van de twee steden is niet slechts retorisch bedoeld: volgens veel leden van Rotterdams creatieve klasse berust ze op de realiteit. Ook de inwoners van beide steden bestempelen zij als elkaars tegengestelden: Amsterdammers zouden arrogant zijn, Rotterdammers bescheiden, Rotterdammers werken hard, Amsterdammers praten alleen maar, Rotterdammers werken graag samen, Amsterdammers zijn competitief, enzovoort.

Of dit alles nu een klein beetje of helemaal niet waar is, is minder belangrijk dan het gegeven dat creatieve mensen zich blijkbaar laten leiden door stereotypen wanneer zij kiezen voor een stad. En het zijn beslist niet de minsten die op een dergelijke manier tegen beide steden aankijken. Rem Koolhaas, de internationale sterarchitect, heeft zich herhaaldelijk negatief uitgelaten over Amsterdam, zonder daarbij clichés te schuwen. Hij hekelt de naar binnen gerichtheid van de stad en het conservatisme dat er zou domineren.¹ Dat hij voor Rotterdam koos toen hij in 1978 een Nederlandse vestiging van zijn architectenbureau opende, naast de al bestaande vestiging in Londen, beargumenteert hij achteraf als volgt: '(...) toen ik voor het eerst [weer] naar Nederland kwam werd ik geconfronteerd met de keuze waar een bureau te openen. In Amsterdam of in Rotterdam. Ik had het grootste deel van mijn Nederlandse tijd in Amsterdam doorgebracht en ik hield echt niet van Amsterdam. Ik vind Amsterdam te claustrofobisch, je draait alsmár in kringetjes. Ik kende Rotterdam niet erg goed, maar ik was me ervan bewust dat het een nogal vormeloze stad was. En ik vermoedde instinctief dat er een cultuur aan het opkomen was en dat het, tegelijkertijd, nog in sterke mate een woestijn was.'² Koolhaas doet deze uitspraak in een boek uit 2001 over Rotterdamse architectenbureaus. Niet alleen Koolhaas, maar ook andere architecten leggen in dit boek uit waarom ze in Rotterdam gevestigd zijn. Het merkwaardige is nu, dat in vier van de negen verklaringen een argument voorkomt dat berust op de vergelijking met Amsterdam. En dat terwijl de interviewer in zijn korte vraag 'Why Rotterdam?' het woord Amsterdam niet eens noemt. Willem Jan Neutelings van het bureau Neutelings Riedijk roemt de harde werkersmentaliteit van Rotterdam, waartegenover hij Amsterdam plaatst als een vrijetijdsstad: 'Amsterdam is echt een stad voor cultuur, vrije tijd en toerisme. Rotterdam staat bekend als een stad van werkers, verbonden aan de haven. Dus, deze speciale atmosfeer, die ruwer is wat betreft de architectuur, maar ook wat betreft de mensen, maakt het een erg prettige, inspirerende stad om in te werken.'³ Erick van Egeraat noemt weer andere stereotiepe tegenstellingen, namelijk de internationale en ruimdenkende mentaliteit die in Rotterdam zou heersen, tegenover de meer uitgekristalliseerde en daardoor ook meer vaststaande cultuur van Amsterdam: '(...) toen ik naar Rotterdam verhuisde [vanuit Delft in 1995]... om mijn werk aangekondigd te zien op een aanplakbord met mijn naam erbij en het woord Rotterdam erachter, dat maakt alles plotseling, laten we zeggen internationaal, laten we zeggen luchtig, ruimtelijk. Volledig tegengesteld aan wat Amsterdam doet. Voor mij is Amsterdam heel sterk een stad die cultureel is, maar ook een stad met veel meningen... Rotterdam heeft een heel open manier van aanpak...'⁴

Ook tijdens de interviews die voor dit boek zijn gehouden, bleek Amsterdam een onvermijdelijk onderwerp. Bijna zonder uitzondering begonnen de

geïnterviewden spontaan over Amsterdam te praten.⁵ Zonder blikken of blozen disten zij daarbij de bekende clichés op en voegden daar desgevraagd aan toe dat alle clichés over beide steden waar zijn. Ik geef hier een beknopte bloemlezing. Ted Langenbach, sinds 2001 directeur van de Rotterdamse club Now & Wow en al sinds de jaren tachtig organisator van dansfeesten, vindt Amsterdam ‘beklemmend’. Hans Oldewarris noemt Amsterdam ‘zelfvoldaan’, ‘navelstaarderig’ en ‘provinciaals’. Jacques van Heijningen, directeur van het Rotterdams Film Fonds, spreekt vol minachting over de Amsterdamse creatievelingen die niet kunnen overleven zonder de ‘moederkoek’ die Amsterdam volgens hem is, en het ‘baarmoedergevoel’ dat de stad geeft. Hij heeft meer respect voor kunstenaars en cultureel ondernemers die de ‘woestijn’ van Rotterdam opzoeken. In Amsterdam wordt volgens hem ook te veel ‘gebakken lucht’ verkocht. Ook Bob Visser houdt niet van de Amsterdamse kunstenaarsscene, die hij van binnenuit heeft leren kennen toen hij een televisieprogramma maakte met de Amsterdamse schrijver en televisiepresentator Boudewijn Büch. Hij vond het vooral ergerlijk dat er zo weinig contact is met mensen van buiten de eigen kring en dat men zich afmeet aan het oordeel van de anderen in hetzelfde circuit. Beerend Lenstra vindt werken in Amsterdam ‘een ramp’. Hij verklaart dat als volgt: ‘Amsterdam heeft als het gaat over evenementen en ontwikkeling een heel suf karakter, (...) het is erg ingeslapen en gezapig.’ Geïnterviewden van wie men een meer genuanceerde kijk op de twee steden zou verwachten, omdat ze in beide steden hebben gewoond of gewerkt, bevestigen opmerkelijk genoeg de stereotypen met evenveel overtuiging. Voormalig wethouder van Rotterdam Jan Riezenkamp, die zowel een huis in Amsterdam als in Rotterdam heeft, vindt Amsterdam ‘provinciaalser’ dan Rotterdam: ‘Want je hoeft maar de deur uit te lopen en je komt iedereen op het dorpsplein tegen. In Rotterdam gaat men op in de massa. De concentratie van mensen die in de artistieke of zichzelf artistiek wanende sector werkzaam zijn is veel groter in Amsterdam, dus het klit meer bij elkaar en het is minder open naar mijn gevoel. Hier in Rotterdam verspreidt het zich zozeer door de stad heen dat (...) het zich veel meer verdunt. En dus heb je meer ruimte voor individualiteit als kunstenaar, je kunt veel meer dingen doen zonder dat iedereen gelijk op je vingers zit te kijken.’ Een uitspraak uit 1986 van Gerard Hadders, een van de vormgevers van Hard Werken, bevestigt Riezenkamps visie: ‘Maar dit moet er dan ook maar even uit: ik denk dat het erg belangrijk voor ons is dat we in Rotterdam zitten. We kunnen hier op een bepaalde manier onze eigen gang gaan. Het gaat erom dat er niet achter elke lantaarnpaal één of andere ontwerper staat die je vijand of je vriend is, zoals dat in Amsterdam het geval is.’⁶ Toen Adriaan van der Staay in 1968 in Rotterdam kwam werken was hij ook goed in staat om beide steden met elkaar te vergelijken, want hij kende veel mensen uit het Amsterdamse culturele veld en was er onder meer betrokken geweest bij de oprichting van het Sigma Centrum, waaruit later de concertpodia Paradiso en Melkweg voortkwamen. De conclusie van deze ervaringen was: ‘Ik had niet in Amsterdam kunnen werken. (...) In Amsterdam werd gepraat maar kwam niks van de grond, de ene nota na de andere werd gemaakt, (...) de neiging van het ambtelijk apparaat was om zeer veel nota’s te schrijven en zeer weinig te doen.’ Daarentegen is de mentaliteit in Rotterdam in de woorden van Hans Oldewarris: ‘Niet lullen maar poetsen’, wat



Pagina's met foto's van Rotterdam en Amsterdam uit Aart Klein (foto's) en Herman Besselaar (tekst), *Amsterdam-Rotterdam, Twee steden rapsodie*, Baarn [1959].

Boven links het Centraal Station in Rotterdam; **rechts** een antiekwinkel aan de Singel in Amsterdam.

Onder links galerij achter het vroegere Paleis van Volksvlijt in Amsterdam, **rechts** de Rotterdamse Lijnbaan.



Boven links een kade in Katendrecht, Rotterdam; rechts de Prinsengracht in Amsterdam.

Onder links feestelijke verlichting van de Amsterdamse Reguliersgracht; rechts een Lijnbaanflat in Rotterdam.

volgens hem 'toch echt een Rotterdams cliché is wat waar is'.

Jules Deelder, oftewel de Nachtburgemeester van Rotterdam, heeft de tegenstelling Rotterdam-Amsterdam zelfs tot onderdeel van zijn identiteit gemaakt. Dat hij zo'n overtuigende personificatie is van Rotterdam heeft voor een belangrijk deel te maken met de zwaar aangezette Amsterdam-aversie waar hij te pas en te onpas blijk van geeft. Deelder laat geen gelegenheid onbenut om Amsterdam belachelijk te maken. Toen hij een aflevering van het televisieprogramma *Neon* presenteerde vanaf de Dam in Amsterdam, begon hij met de volgende aankondiging: 'Wij bevinden ons thans in het tragisch centrum, ook wel bekend als Amsterdam', daarmee de eretitel 'magies centrum' bespottend, die Amsterdam sinds de woelige jaren zestig met trots droeg.⁷ In hetzelfde programma verklaarde hij dat het - inderdaad nogal fallisch ogende - Nationaal Monument op de Dam, 'oftewel de pik van Amsterdam', zou worden opgeslagen in 'de pik van Rotterdam', namelijk de Euromast, 'die natuurlijk veel langer is'. In zijn gedichten en proza komt de rivaliteit tussen Rotterdam en Amsterdam eveneens herhaaldelijk voor, soms expliciet en bot, zoals in het volgende gedicht:

Niet dat ik wat tegen
Amsterdammers heb

Integendeel
't Zijn beste mensen
Ze hebben een goed hart

't Moest alleen gekóókt
op hun rug hangen (en

dan zo laag dat de hon-
den erbij kennen)⁸

soms ook impliciet, zoals in het eerste couplet van *Rotown Magic*:

Rotterdam is niet te filmen
De beelden wisselen te snel
Rotterdam heeft geen verleden
en geen enkele trapgevèl.⁹

Op het eerste gezicht is het verbazingwekkend dat creatieve, intellectuele mensen zich laten leiden door clichés over Amsterdam en Rotterdam die het niveau van de borreltafelpraat nauwelijks overstijgen. Maar het wordt begrijpelijker wanneer we deze clichés in een ander, minder platvloers licht bekijken. De clichés refereren immers aan beelden van beide steden, en uit de voorgaande hoofdstukken is gebleken dat juist kunstenaars en andere culturele experts in staat zijn zulke beelden te herkennen en mede vorm te geven. Zo bezien is het helemaal niet zo verbazend dat juist de creatieve elite zich baseert op clichés bij de keuze van een stad. Zij zijn

namelijk bij uitstek gevoelig voor wat Rolf Lindner 'the urban imaginary' heeft genoemd, vrij te vertalen als 'de imaginaire stad'.¹⁰ In hoofdstuk 1 is er al op gewezen dat deze imaginaire stad niet simpelweg kan worden afgedaan als onecht of onwaar. De imaginaire stad is een onmisbare schakel om de veelvoud aan indrukken van de concrete stad te ordenen. Maar er speelt nog iets. De steeds maar herhaalde uitspraken over de veronderstelde mentaliteit van Amsterdammers en Rotterdammers hebben het effect van een *self-fulfilling prophecy*. De clichés over Amsterdammers en Rotterdammers trekken een bepaald soort mensen naar beide steden. Deze mensen waarderen elkaar vanwege bepaalde typisch Amsterdamse of Rotterdamse eigenschappen, terwijl mensen met afwijkend gedrag moeilijk aansluiting vinden. Zo voegt de werkelijkheid zich naar het clichébeeld! Voormalig wethouder kunstzaken Joop Linthorst heeft de ervaring dat er in Rotterdam inderdaad een dergelijk zelfregulerend selectiemechanisme bestaat. Als er een vacature beschikbaar was in de gemeente, kon hij vooraf voorspellen wie wel en wie niet zou solliciteren: 'Ik geloof er heilig in dat er bij de vorming van de culturele elite of bovenlaag een sterk selectief element actief is, dat de stad zijn eigen mensen uitkiest, die hier blijven hangen of werken, ik merkte het ook in de sollicitatie-procedures: je wist op voorhand wie er wel of niet in de markt zouden zijn.'¹¹

De veronderstelde tegenstelling tussen Amsterdam en Rotterdam is kortom zo hardnekkig dat deze concrete gevolgen voor beide steden heeft. Dat heeft alles te maken met de lange geschiedenis van de polarisering. Amsterdam en Rotterdam worden al eeuwenlang met elkaar vergeleken, omdat ze sinds de zeventiende eeuw de eerste en de tweede stad van Nederland zijn. En al even lang wordt erop gezinspeeld dat Rotterdam Amsterdam misschien wel een keer van de troon zou kunnen stoten. In 1713 bijvoorbeeld dichtte Claas Bruin, een boekhouder-dichter die - nota bene - zelf in Amsterdam woonde, over de sterke concurrentiepositie van de Rotterdamse haven: 'O bloeiend Rotterdam! O schoone Maasvorstin! / Wat ziet ge al vlooten naar uw havens, uit en in / Laveeren, met den schat van Oosten, Noorden, Westen: / hier kan de Koopman ook zijn handelzetel vesten, / Gelijck in Gijsbrechts Stad [= Amsterdam], die Paerel aan het IJ, / Die gij bijnaar, door al uw zeemacht, streeft voorbij.'¹² Dat Amsterdam en Rotterdam al zo lang in een relatie van eerste en tweede stad tot elkaar staan, verklaart voor een deel de eigenschappen die aan beide steden worden toegeschreven. Amsterdam kan pochen op een roemrijk verleden, en vaart wel bij het in stand houden van de status quo. Dit verklaart het verwijt van arrogantie en behoudendheid. Rotterdam daarentegen moet zich als tweede stad steeds bewijzen, en heeft juist baat bij verandering van de bestaande situatie. Dit verklaart het energieke en dynamische beeld van de stad. Rotterdam 'heeft den moed der jeugd', schreef een Italiaanse bezoeker in de jaren zeventig van de negentiende eeuw, terwijl Amsterdam 'op zijn lauweren rust'.¹³ Met andere woorden: Rotterdam houdt een belofte voor de toekomst in, Amsterdam is het resultaat van een ontwikkeling in het verleden. We zien dit soort typering en ook bij andere eerste en tweede steden.¹⁴ In het geval van Amsterdam en Rotterdam wordt deze tegenstelling bovendien nog eens versterkt door het contrast tussen de historische binnenstad van Amsterdam en het moderne centrum van Rotterdam.

Eeuwige kempfanen

De rivaliteit tussen Amsterdam en Rotterdam is van oorsprong economisch van karakter. In de loop van de twintigste eeuw raakte dit aspect op de achtergrond. Na de Tweede Wereldoorlog kreeg Rotterdam zo veel industrie en groeide de haven zo sterk, dat Amsterdam Rotterdam moest erkennen als haar meerdere op economisch gebied. De strijd zette zich echter voort op andere terreinen, waaronder kunst en cultuur. Amsterdam was en is de culturele hoofdstad van Nederland, maar Rotterdam had en heeft op dat gebied ook ambities. In de jaren tachtig van de twintigste eeuw slaagde Rotterdam erin enkele belangrijke nationale culturele instellingen binnen zijn grenzen te krijgen. In de meest recente tijd willen beide steden graag zoveel mogelijk leden van de creatieve klasse aantrekken en behouden. Sinds de Amerikaanse econoom Richard Florida in zijn boek *The Rise of the Creative Class* uit 2002 heeft laten zien dat de aanwezigheid van de creatieve klasse - de term is zijn uitvinding - essentieel is voor de stedelijke economie, zijn Nederlandse gemeenten zich bewust geworden van het belang van inwoners met een creatief beroep.¹⁵ Zowel Amsterdam als Rotterdam werd in respectievelijk 2004 en 2005 door het wetenschappelijke onderzoeksinstituut TNO doorgelicht op de aanwezigheid van 'creatieve industrie', waarmee in het resulterende rapport drie deelsectoren worden bedoeld, namelijk ten eerste de kunsten, ten tweede media en entertainment en ten derde creatieve zakelijke dienstverlening.¹⁶ Het was voorspelbaar dat Amsterdam hier met afstand uitkwam als de meest creatieve stad van Nederland. Minder voorspelbaar, en enigszins verontrustend voor Amsterdam was dat de creatieve industrie van Rotterdam een snellere groei vertoonde dan die van Amsterdam.¹⁷ Dit gegeven is de nieuwste olie op het vuur van de eeuwige rivaliteit tussen de twee steden.

Die rivaliteit heeft zich in de loop van de geschiedenis op steeds andere stedelijke aspecten gericht, maar draait in essentie om de jaloezie van de tweede stad, die graag de eerste wil zijn, en de trots van de eerste stad, die de eerste wil blijven. Hoewel Rotterdam Amsterdam al meer dan een eeuw geleden voorbijgestreefd heeft als havenstad, blijft Amsterdam hier moeite mee houden. Nog zeer recent, in 2001, werd de Amsterdamse haven uitgebreid met een containerhaven, de Ceres Paragon terminal, die geschikt is voor de allergrootste zeecontainers. De gemeente Amsterdam stak 282 miljoen gulden in het project.¹⁸ Al bij de eerste plannen voor deze terminal in 1999 uitten het Centraal Planbureau en leden van het parlement twijfels over de levensvatbaarheid van een Amsterdamse containerhaven, zo dicht bij de grote containerhavens Rotterdam en Antwerpen.¹⁹ De twijfel bleek gegrond, want de containerterminal heeft er jaren ongebruikt bij gelegen, tot halverwege 2005.²⁰ Volgens Henk Molenaar, voormalig directeur van het Rotterdamse Havenbedrijf, kan de bouw van de Amsterdamse containerhaven alleen begrepen worden vanuit de diepgewortelde rivaliteit met Rotterdam.²¹ Dat achter deze schijnbaar rationele, economische manoeuvre heftige emoties schuilgaan, blijkt ook de toespraak die de toenmalige loco-burgemeester van Amsterdam, Mark van der Horst, hield op 30 september 2005 ter gelegenheid van het tekenen van het eerste contract voor de containerterminal. Hij noemde Amsterdam daarin 'de haven aller havens' en voorspelde dat over tien jaar alle negatieve publiciteit over de braakliggende containerhaven vergeten zou zijn: '(...) ik ben vol bewondering

voor de visie en de moed van mijn politieke voorgangers en de gemeenteraadsleden die het lef hadden om een beslissing te nemen die ver voorbij “de volgende verkiezing” voerde. Zij moeten hebben gedacht: “Het kan natuurlijk niet zo zijn dat Amsterdam, in historische termen de haven aller havens, de haven waaraan de Gouden Eeuw te danken is, dat deze haven niet optimaal gaat profiteren van de grootste logistieke ontwikkeling sinds eeuwen?” (...) over tien jaar, zullen het niet de krantenkoppen van de laatste paar jaar zijn waar mensen aan denken; ze zullen denken aan de vele schepen die de haven binnen varen.’²²

Rotterdam wil op zijn beurt maar niet accepteren dat Amsterdam het culturele en creatieve brandpunt van Nederland is. Sinds de jaren tachtig van de twintigste eeuw morrelt Rotterdam aan die schijnbaar onaantastbare positie van Amsterdam. Aanleiding vormden de plannen van de minister van Welzijn, Volksgezondheid en Cultuur (WVC) voor de oprichting van twee nieuwe nationale culturele instellingen: een architectuurinstituut en een fotomuseum. Terwijl Amsterdam er gewoontegetrouw van uitging dat beide instituten binnen zijn gemeentegrenzen zouden komen, als aanvulling op de andere rijksinstellingen in de stad, negeerde Rotterdam de traditionele verhoudingen en claimde zowel het architectuurinstituut als het fotomuseum. En met succes. Hoe Rotterdam dat klaarspeelde wordt hieronder beschreven.

De strijd om het Nederlands Architectuurinstituut

In september 1983 kondigde minister Eelco Brinkman van WVC aan geld te willen uittrekken voor een nationaal architectuurmuseum.²³ Dit museum zou gevormd moeten worden door de fusie van drie bestaande instellingen voor de studie en documentatie van architectuur: de Stichting Architectuur Museum (SAM), het Nederlands Documentatiecentrum voor de Bouwkunst (NDB) en de Stichting Wonen. Omdat deze instellingen alledrie in Amsterdam gevestigd waren, gingen de meeste betrokkenen ervan uit dat ook dit nieuwe museum een plaats in Amsterdam zou krijgen. Zo niet de gemeente Rotterdam. Die gaf de Rotterdamse Kunststichting (RKS) de opdracht een studie te verrichten naar de mogelijkheid om een nationaal architectuurmuseum in Rotterdam onder te brengen. In januari 1984 presenteerde de RKS een rapportage waarin het architectuurmuseum min of meer werd opgeëist voor Rotterdam.²⁴ Haar argumenten voor deze claim waren de volgende drie: Rotterdam is onderbedeeld wat betreft de aanwezigheid van rijksinstellingen - het heeft zelfs niet één rijksmuseum; het architectuurklimaat is er sinds het begin van de twintigste eeuw en met name de laatste jaren weer optimaal; en tot slot: Rotterdam biedt gratis huisvesting aan voor het nieuwe museum, namelijk in de voormalige gemeentebibliotheek. Op een later moment liet de gemeente Rem Koolhaas alvast een ontwerp voor aanpassing en uitbreiding van de bibliotheek maken.²⁵ In de langdurige, intensieve publieke discussie die op dit rapport volgde, speelde vooral het minst concrete argument van de drie, namelijk het gunstige architectonische klimaat van Rotterdam, een centrale rol. Ook minister Brinkman roemde ter verantwoording van zijn uiteindelijke beslissing ten gunste van Rotterdam het levendige architectuurklimaat in de stad. Rotterdam wist zijn

reputatie van architectuurstad blijkbaar optimaal uit te buiten. Daardoor werd de strijd om het architectuurmuseum vooral ook een imagostrijd tussen Amsterdam en Rotterdam. Rotterdam voerde die strijd heel slim en kon nu bovendien de vruchten plukken van de activiteiten die al jaren gaande waren in de stad op architectonisch gebied.

Allereerst verklaarde de RKS in haar rapportage niet zozeer een architectuurmuseum geschikt te vinden voor Rotterdam, maar een architectuurinstituut. Deze naamskeuze hield een duidelijke stellingname in: in Rotterdam zou de architectuur niet museaal benaderd worden, het verleden zou er niet slechts geconserveerd worden, maar er zou aansluiting worden gezocht bij het heden en de toekomst. In de brief die RKS-directeur Paul Noorman ter begeleiding van de rapportage aan wethouder Joop Linthorst schreef, werd dit punt aangescherpt. Daarbij werd Amsterdam schijnbaar achteloos weggezet als een stad waar alleen een historische benadering van de architectuur mogelijk was: 'In Amsterdam, dat ook een grote traditie op het terrein van de architectuurcultuur kent, wordt deze cultuur vooral vanuit een kunsthistorische optiek benaderd. In Rotterdam staat daarentegen juist de koppeling van historie, aktualiteit en toekomst centraal. Het lijkt ons goed dat in de voortgaande besprekingen van het college met het Ministerie van WVC dit onderscheid wordt benadrukt.'²⁶ Inderdaad werd het aldus gemaakte onderscheid tussen Amsterdam en Rotterdam als zoete koek geslikt, waarschijnlijk omdat het naadloos aansloot bij het al bestaande beeld van Amsterdam als stad van het verleden, en van Rotterdam als stad van de toekomst. De tegenstelling bleef zo hardnekkig een rol spelen in de discussie, dat er op een gegeven moment stemmen opgingen om het instituut te verdelen in een Amsterdamse afdeling voor het verleden, en een Rotterdamse afdeling voor de toekomst.²⁷ Ook namen velen de aanduiding 'instituut' over, waarmee het pleit ten gunste van Rotterdam impliciet al was beslecht.

Rotterdam architectuurstad

In Rotterdam gebeurde inderdaad meer op architectonisch gebied dan in Amsterdam, simpelweg omdat er nog volop ruimte was om te bouwen. Maar dat was niet de enige reden waarom het architectuurklimaat van Rotterdam zo'n goede naam had. Zoals in hoofdstuk 2 al is beschreven, gold Rotterdam sinds het interbellum bij uitstek als de stad van het modernisme, een reputatie die na de Tweede Wereldoorlog versterkt werd door de modernistische herbouw van het centrum. De associatie van Rotterdam met het modernisme was zo sterk, dat wel werd gesproken van een 'Rotterdamse School', als tegenpool van de zogenaamde Amsterdamse School, een architectuurstroming waarvan de vormtaal in veel opzichten het tegendeel is van het modernisme.²⁸ De sectie architectuur van de RKS, die sinds 1974 actief was, had er voor gezorgd dat er weer meer aandacht was gekomen voor dat modernistische verleden van Rotterdam. Er waren tentoonstellingen, lezingen en debatten over Rotterdamse architectuur georganiseerd, er waren publicaties uitgekomen over gebouwen uit het interbellum, sommige voorzien van een bouwplaat.²⁹ Maar het modernisme had ook in de contemporaine Rotterdamse architectuur weer voet aan de grond gekregen. Het eerste tastbare bewijs daarvan was de woonflat die

het piepjonge architectenbureau Mecanoo in 1980 neerzette op het Kruisplein in Rotterdam.³⁰ Sinds wijken als de Bijlmermeer in de jaren zeventig algemeen waren bestempeld als jammerlijke vergissingen, was het modernisme in Nederland in de ban gedaan. Mecanoo durfde het als eerste weer aan om het modernisme, in het bijzonder de principes van Le Corbusier, toe te passen in een woonflat en in een stadscentrum in Nederland. Het lukte de architecten een aansprekend, hip gebouw neer te zetten, dat goed functioneerde. Het ontwerp trok plaatselijk veel aandacht omdat er een prijsvraag aan vooraf was gegaan, en werd ook opgemerkt door de vakpers. Architectuurcriticus Hans van Dijk beschouwt 1980 vanwege dit gebouw als een omslagpunt voor de Rotterdamse architectuur: '(...) sinds 1980 [zoekt Rotterdam] weer aansluiting (...) bij haar vooroorlogse reputatie als stad van de "moderne" architectuur'.³¹ In de jaren die volgden verrezen er in Rotterdam en andere Nederlandse steden steeds meer modernistisch ogende gebouwen, waarbij het modernisme als een van de mogelijke architectuurstijlen werd uitgekozen, en niet meer zoals in de jaren twintig als de enige ware architectuur.

De architectuurhistorici Ed Taverne en Cor Wagenaar zien aan het begin van de jaren tachtig van de twintigste eeuw een algehele opleving van de belangstelling voor architectuur, en kennen Rotterdam daarbij een voortrekkersrol toe, vooral als het gaat om de revitalisering van het modernisme: 'De stad Rotterdam speelde daarin [in 'de wederopstanding van de Nederlandse architectuur'] een prominente rol. Deze renaissance stond gelijk met de promotie van een *idee-fixe*: Rotterdam als bakermat van het architectonisch modernisme, zowel vóór de oorlog als tijdens de wederopbouw. Was Rotterdam niet altijd al een bolwerk van moderniteit geweest?'³²

Aan de promotie van Rotterdam als modernistisch bolwerk leverden de publicaties die vanuit de Rotterdamse Kunststichting (RKS) werden uitgegeven zoals gezegd een belangrijke bijdrage. Binnen de RKS was het Hans Oldewarris, architect en een van de oprichters van Utopia, die verantwoordelijk was voor de productie en distributie van deze uitgaven. Toen de directeur van de RKS, Paul Noorman, eind 1982 te kennen gaf dat hij deze uitgeefactiviteiten wilde afstoten, besloot Oldewarris samen met de stedenbouwkundige en mede-Utopia-oprichter Peter de Winter een zelfstandige uitgeverij te beginnen.³³ De uitgeverij kreeg de naam 010, naar het netnummer voor vaste telefoonaansluitingen in Rotterdam, en werd gehuisvest op het Utopia-terrein. Uitgeverij 010 specialiseerde zich vanaf het begin in publicaties over stedenbouw, architectuur en vormgeving. Maar Uitgeverij 010 was ook vanaf het begin een promotiemachine voor Rotterdam. Dat blijkt impliciet uit de onderwerpen van de boeken, die opvallend vaak met Rotterdam te maken hebben - de RKS-uitgaven werden ook in het fonds opgenomen - maar expliciet blijkt uit een van de eerste interviews met de twee startende uitgevers dat de verrijking van het culturele klimaat van Rotterdam voor hen een drijfveer was. Daarbij kwam de rivaliteit met Amsterdam onmiddellijk om de hoek kijken: 'Amsterdam heeft 180 uitgeverijen en Rotterdam ongeveer 18. Dat zegt wel iets over de culturele achterstand van de Maasstad, en daar moet wat aan gedaan worden.'³⁴ Ook Taverne en Wagenaar wijzen in hun essay over de geschiedenis van Uitgeverij 010 op de Rotterdam-promotie die vooral in de beginjaren inherent was aan de uitgaven, met name de promotie van Rotterdam als moderne architectuurstad:



Boven links *Amsterdamse Grachtengids*, Utrecht/Antwerpen 1978.

Omslag (boven rechts) en pagina's uit *Rotterdams kadeboek*, Rotterdam 1983, foto's Hans Werlemann en Alan David-Tu.



‘Uitgeverij 010 is een van de kanalen waarlangs deze (her)definitie van Rotterdam als locus van de moderniteit tot een wereldomvattend project is gemaakt.’³⁵ Zij noemen een publicatie uit 1983 van Umberto Barbieri over architectuur en planning in Nederland tussen 1940 en 1980³⁶ als voorbeeld: ‘Nummer één op de fondslijst van Uitgeverij 010 laat glashelder het verband zien tussen de promotie van Rotterdam als stad van de moderne architectuur en de opkomst en bloei van Uitgeverij 010.’³⁷ Ik zou echter in dit verband ook willen wijzen op een ander boek uit het eerste jaar van de uitgeverij, dat Rotterdam niet zozeer neerzet als architectuurstad maar wel als moderne, zakelijke stad, en als de tegenpool van het historische, poëtische Amsterdam. Dat is het *Rotterdams kadeboek*.³⁸ Dit boek is bedoeld als het Rotterdamse antwoord op het oorspronkelijk achttiende-eeuwse Amsterdamse ‘Grachtenboek’.³⁹ Waar het Grachtenboek kopergravures bevat van ‘alle de huizen en prachtige gebouwen der Keizers- en Heeregrachten der stadt Amsteldam’, is het *Rotterdams kadeboek* een prozaïsch verslag in vijfhonderd zwart-witfoto’s van de beide oevers van de Nieuwe Maas, vanaf de stad Rotterdam tot aan de monding in zee bij Hoek van Holland en weer terug. Het boek kan worden beschouwd als een statement over Rotterdam. Het is een ode aan ruim, open, zakelijk, dynamisch, modern ‘Groot Rotterdam’ - nota bene, in totaal 70 kilometer kade, Amsterdam *eat your heart out!* - kortom een loflied op het beeld van Rotterdam dat veel kunstenaars en culturele ondernemers koesteren.

Een gespecialiseerde, al snel zeer gerespecteerde architectuuruitgeverij, spraakmakende nieuwe architectuur, de aanwezigheid in de stad van de vermaarde architect Rem Koolhaas⁴⁰ én een hernieuwd bewustzijn van Rotterdams modernistische architectonische erfgoed: al met al hing de architectuur ‘in de lucht’ in Rotterdam. Uit de discussies rondom de oprichting van het architectuurinstituut blijkt dat het imago van Rotterdam als dé stad van de moderne architectuur door al dit soort activiteiten algemeen aanvaard was, tot op ministerieel niveau. Een noemenswaardig detail in dit verband is dat de minister die uiteindelijk bepaalde dat het architectuurinstituut in Rotterdam zou komen, een voorwoord schreef in het eerste boek van Uitgeverij 010.⁴¹ Kwade stemmen beweerden dat de minister partijdig was en het niet zo had op Amsterdam.⁴² Ook de directeur-generaal Culturele Zaken op het ministerie, voormalig wethouder van Rotterdam Jan Riezenkamp, werd vanwege zijn Rotterdamse verleden als lid van het Rotterdamse kamp beschouwd.⁴³

Pro-Amsterdamse opiniemakers en betrokkenen reageerden geschrokken op de Rotterdamse claim op het architectuurinstituut. Rationele argumenten tegen de vestiging in Rotterdam werden afgewisseld met paniekerige dreigementen als van een kat in nood, zoals: ‘(...) de keuze voor Rotterdam [zal] een onherstelbare schade (...) toebrengen aan de relaties met de universiteiten en relaties in Amsterdam’.⁴⁴ De Academie van Bouwkunst in Amsterdam verklaarde geen documentatie aan Rotterdam te willen afstaan, omdat het materiaal dan onbereikbaar zou worden voor wetenschappelijk onderzoek.⁴⁵ De Amsterdamse krant *Het Parool* van 11 december 1984 meldde dat ‘vier beroemde Nederlandse architecten of hun nazaten overwegen hun archieven terug te trekken als het Nederlands Instituut voor Architectuur en Stedebouw in Rotterdam wordt gevestigd’.⁴⁶

Na ongeveer een jaar van speculaties en heftige discussies maakte minister Brinkman eindelijk bekend dat het architectuurinstituut in Rotterdam zou komen. De gemeente Rotterdam had hiermee een cultuurpolitieke strijd gewonnen, maar bovenal had Rotterdam een belangrijk punt gescoord in de imagostrijd met Amsterdam. Rotterdam was uit deze symbolische strijd gekomen als de meest moderne, toekomstgerichte en veelbelovende van de twee steden, ook op cultureel gebied. Brinkman maakte zijn besluit bekend ter gelegenheid van het slaan van de eerste paal voor de nieuwe Rotterdamse Schouwburg, op 19 december 1984. Een foto van de ceremonie toont een lachende minister gebroederlijk samen met de al even vrolijke wethouder Joop Linthorst, beiden met een bouwhelm op, en burgemeester Bram Peper. In beeld is ook een reclamebord dat in deze tijd op verschillende plaatsen in Rotterdam te zien was, met de tekst: 'Rotterdam maakt het'. Ook deze publiciteitskreet was een uiting van de rivaliteit met Amsterdam; de tekst was namelijk een reactie op de Amsterdamse promotiecampagne met als slagzin 'Amsterdam heeft het'. Het Nederlands Architectuurinstituut, zoals het ging heten, werd uiteindelijk niet ondergebracht in de oude bibliotheek die de gemeente gratis ter beschikking had gesteld, maar in een prestigieus nieuw gebouw vlak bij Museum Boijmans Van Beuningen. De Amsterdamse Stichting Wonen bleef namelijk weigerachtig om haar collecties af te staan als het nieuwe instituut in de verbouwde Rotterdamse bibliotheek zou komen en stelde nieuwbouw als voorwaarde.⁴⁷ Na een prijsvraag werd het ontwerp van architect Jo Coenen uitgekozen - en tot teleurstelling van velen niet dat van Rem Koolhaas.⁴⁸ Het gebouw werd in 1993 opgeleverd, op de hoek van de Rochussenstraat en de verlengde Mathenesserlaan, die is omgedoopt tot Museumpark.

Het Nederlands Foto Instituut en het Nederlands Fotomuseum

De geschiedenis herhaalde zich twee jaar later, met het getouwtrek om het Nederlands Foto Instituut. In Rotterdam was dankzij fotogalerie Perspektief, die in 1980 was opgezet door een groepje fotografen, al jarenlang veel aandacht voor de fotografie als kunstvorm.⁴⁹ Mede door hun inspanningen was in 1990 het Nederlands Fotoarchief al in Rotterdam gevestigd. De gemeente Rotterdam noemde dan ook het gunstige fotografieklimaat in de stad als argument waarom het instituut daar zou moeten komen. Weer ontspon zich een publieke discussie waarin stadschauvinistische emoties overheersten, weer dreigden Amsterdamse instellingen en fotografen met sabotage als het instituut naar Rotterdam zou gaan, en weer trok Amsterdam uiteindelijk aan het kortste eind.⁵⁰ De opening van het Nederlands Foto Instituut op 30 maart 1994 in het zogenaamde Huis van de fotografie aan de Witte de Withstraat in Rotterdam betekende echter niet het definitieve einde van de jacht op het fotomuseum. Want in 1997 werd een nieuw smakelijk bot tussen de vechtende honden gegooid, namelijk een legaat van 10 miljoen euro voor de oprichting van een fotografiemuseum.⁵¹ Verschillende Nederlandse steden aasden op dit legaat van de amateurfotograaf Hein Wertheimer, maar Amsterdam en Rotterdam waren weer de grootste kanshebbers. Hun vierde strijd om een culturele instelling begon.⁵²



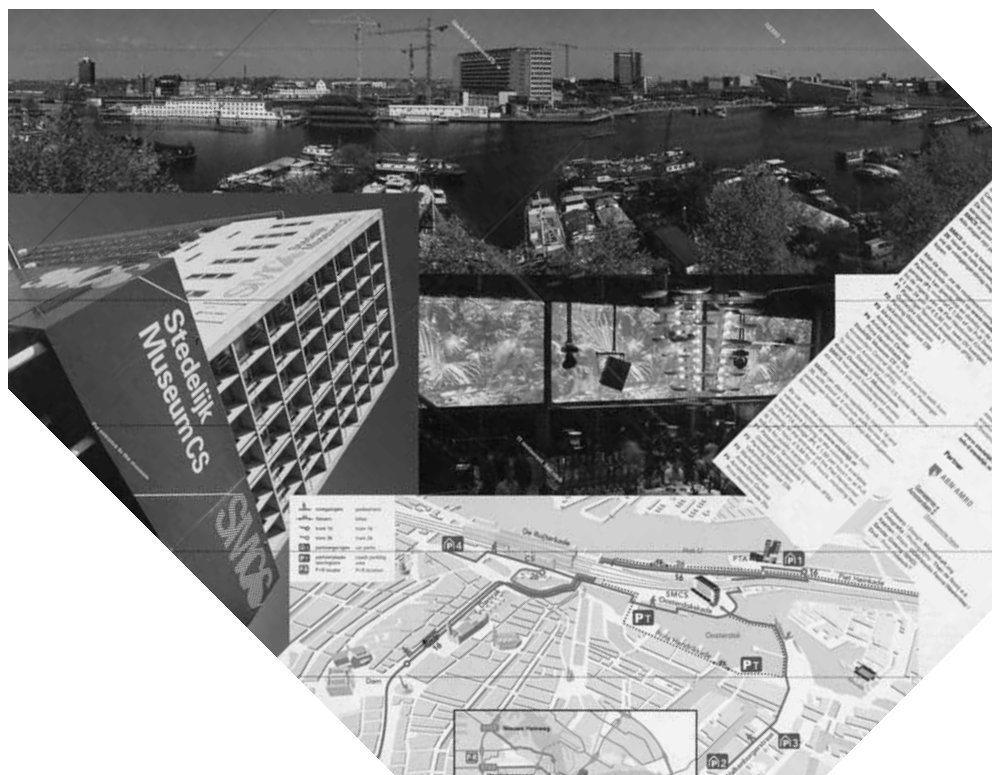
Boven festiviteiten ter gelegenheid van het slaan van de eerste paal voor de nieuwe Rotterdamse Schouwburg, 19 december 1984, met bord 'Rotterdam maakt het'. Actrice Pauline van Rhenen treedt op voor onder anderen burgemeester Bram Peper, minister Eelco Brinkman en wethouder Joop Linthorst. Bij deze gelegenheid maakte minister Brinkman van WVC bekend dat het architectuurinstituut in Rotterdam gevestigd zou worden.

Onder ansichtkaart van de Prinsengracht in Amsterdam, foto P. v.d. Meer, design Max Leser, A Paper Mill Product, gekocht op het Damrak, december 2003. Dit is een stereotiepe representatie van 'oud Amsterdam'.

Dit keer leek de traditionele rivaliteit aanvankelijk zowaar overwonnen ten gunste van een gezamenlijk doel. Vier Rotterdamse en één Amsterdamse instelling kwamen met een gezamenlijk plan voor de besteding van het legaat Wertheimer. In plaats van een traditioneel fotomuseum stelden zij een instituut voor waarin de fotografie een plek kreeg in de context van de totale beeldcultuur, een zogenaamd Instituut voor de Beeldcultuur.⁵³ De veelomvattende term 'Beeldcultuur' in de naam van het instituut werd met nadruk gebruikt omdat het niet alleen ging om uitingen die als 'kunst' worden gezien, maar om het totale spectrum aan beelden die worden geproduceerd door de media film, fotografie en elektronische media. De initiatiefnemers waren het Nationaal Fotorestauratie Atelier, het Nederlands Fotoarchief, het Nederlands Foto Instituut en V2_Organisatie, alle vier uit Rotterdam, en uit Amsterdam het Nederlands Filmmuseum, de grootste organisatie met zo'n 140 medewerkers. De directies van deze vijf instellingen waren het geheel eens over de doelstellingen van het nieuwe instituut en ook over de plek waar dit instituut zou moeten komen: in het voormalige pakhuis Las Palmas, op de Kop van Zuid in Rotterdam. Las Palmas zou ook de naam van het nieuwe instituut worden. De publieksfuncties van het Filmmuseum in het Amsterdamse Vondelpark zouden gehandhaafd blijven.⁵⁴ Staatssecretaris voor Cultuur Rick van der Ploeg stond volledig achter het plan en stelde een fors bedrag aan subsidie in het vooruitzicht.

Maar toen ging het mis. Het bestuur van het Filmmuseum begon bezwaren te maken tegen de verhuizing naar Rotterdam en bracht in de Amsterdamse culturele sector een lobby op gang van prominenten die zich verzetten tegen de samenwerking met Rotterdam.⁵⁵ Zij stelden het Las Palmas-plan voor als zou het de verdwijning van het Filmmuseum uit Amsterdam betekenen en als een onzeker avontuur waarvan de financiering nog niet rond was. Er kwamen handtekeningen-acties voor behoud van het Filmmuseum in Amsterdam.⁵⁶ Landelijke en plaatselijke dagbladen volgden de schermutselingen op de voet. Er ontstond een Amsterdam-kamp, bestaande uit de bestuursleden van het Filmmuseum en hun groeiend aantal aanhangers, terwijl directeur Hoos Blotkamp en adjunct-directeur Ruud Visschedijk werden afgeschilderd als een Rotterdam-kamp. Hun pogingen rationele argumenten te laten horen voor de samenwerking met Rotterdam werden overstemd door hoogoplopende emoties, emoties die, zoals wij nu weten, diepe historische wortels hebben. Op 20 januari 2000 kwam het 'koningsdrama'⁵⁷ tot een voorlopig hoogtepunt, dat tevens het definitieve einde betekende van de Amsterdams-Rotterdamse plannen. Het bestuur riep het personeel van het Filmmuseum bijeen en in zijn toespraak liet voorzitter Dig Isha weten dat het Filmmuseum niet meer zou meewerken aan de Rotterdamse plannen. Sterker nog, volgens directeur Blotkamp zou Isha bij die gelegenheid hebben bezworen dat het woord 'Rotterdam' nooit meer zou worden genoemd in het Filmmuseum.⁵⁸

Hoos Blotkamp en adjunct-directeur Ruud Visschedijk waren door hun bestuur al op een zijspoor gezet met handelings- en spreekverboden, maar nu meldden beiden zich ziek. Ondanks uitgesproken steun in de pers voor hun verdiensten - 'Houdt Hoos hier' kopte *NRC Handelsblad* op 3 maart 2000 - kwamen zij niet terug op hun posten. Het Wertheimer-geld ging uiteindelijk toch naar Rotterdam, voor de oprichting van het Nederlands Fotomuseum.⁵⁹



Boven omslag van Lodewijk Asscher, *Nieuw Amsterdam: De ideale stad in 2020*, Amsterdam 2005.

Onder informatiefolder Stedelijk Museum CS, 2005. Het weidse uitzicht over het IJ representeert het nieuwe Amsterdam.

Tegenpool Amsterdam

Sinds Rotterdam tot vier keer toe zegevierde in de strijd om een culturele instelling - NAI, Nederlands Fotoarchief, Nederlands Foto Instituut en Nederlands Fotomuseum -, is de vanzelfsprekendheid waarmee Amsterdam zichzelf beschouwt en door anderen wordt beschouwd als de culturele hoofdstad van Nederland, merkbaar verminderd. Zelfs het kleinste signaal dat Rotterdam op cultureel gebied winst boekt, veroorzaakt sindsdien ongeruste Amsterdamse en triomfantelijke Rotterdamse reacties. Buitenstaanders smullen van de voortgaande rivaliteit en geven niet zelden blijk van leedvermaak ten opzichte van Amsterdam. Rotterdam heeft als underdog meestal de publieke sympathie.

Een terugkerend punt van zorg voor Amsterdam sinds de jaren negentig is de vlucht van kunstenaars en andere culturele experts uit de stad. Als voornaamste reden voor hun vertrek noemen zij het gebrek aan goedkope ruimte om te wonen en te werken. In Amsterdam zijn in de jaren negentig veel goedkope panden waar kunstenaars een onderkomen hadden afgebroken. Volgens de berichtgeving in de media zouden zij bij voorkeur hun toevlucht zoeken in Rotterdam.⁶⁰ Om het tij te keren startte de gemeente Amsterdam in 2000 een zogenaamd broedplaatsenbeleid. Dit hield in dat er geld werd uitgetrokken om panden geschikt te maken als ateliercomplexen ter vervanging van de afgebroken gebouwen. Maar terwijl de oude ateliercomplexen spontaan waren ontstaan, vaak in kraakpanden, wordt de toekenning van de nieuwe ateliers gereguleerd. Al snel rees daarom twijfel of deze nieuwe panden wel een 'broedplaatsfunctie' zouden vervullen, waarmee wordt bedoeld dat jong artistiek talent zich er ongehinderd kan ontwikkelen. De discussie over de zin van het broedplaatsenbeleid is nog niet afgesloten.⁶¹

Nadat eind 2003 het gedachtegoed van Richard Florida over het belang van de creatieve klasse voor steden doorbrak in Nederland, werd het probleem van de afnemende aantrekkelijkheid van Amsterdam voor kunstenaars en aanverwanten nog nijpender.⁶² In juni 2004 werd een netwerk van zakenlui en creatieven opgericht, de Club van Amsterdam geheten, die zich over het probleem moest buigen.⁶³ Dat probleem werd ondertussen steeds meer als een ware crisis geformuleerd, bijvoorbeeld in het *Volkskrant Magazine*, dat verslag deed van de eerste bijeenkomst van de Club: 'Amsterdam is niet meer aantrekkelijk voor creatieven. De grond is te duur, en de commercie lijft alle hippe plekken in. "Als we niet oppassen, bloedt de stad dood".'⁶⁴ Dat de stad tegelijkertijd een identiteitscrisis doormaakte, blijkt uit de promotiecampagne voor de stad getiteld 'I Amsterdam', die in oktober 2004 werd gelanceerd. Een van de imago problemen die deze campagne moet aanpakken, is dat Amsterdam bij buitenlanders vooral bekend is als een stad waar alle soorten drugs en seks te koop zijn, door het campagnebureau Berenschot eufemistisch omschreven als 'sex, drugs, rock'n'roll'.⁶⁵ Dit imago stamt uit de jaren zestig en zeventig, toen Amsterdam een van de brandpunten van de hippiecultuur was. De campagne is erop gericht andere aspecten van de stad te versterken en meer bekendheid te geven, zoals de creativiteit, het woonmilieu van de stad, de bedrijvigheid en de concentratie van kennis.⁶⁶

Opmerkelijk is dat de reflectie op het imago van Amsterdam parallel loopt aan een nieuwe representatie van de stad. De eerste bijeenkomst van de Club van



Voorstel voor hoogbouw aan de Amsterdamse Zuidas, zoals afgebeeld in W. Salet en S. Majoor (red.), *Amsterdam Zuidas European Space*, Rotterdam 2005.

Amsterdam vond plaats op de elfde verdieping van het voormalige postdistributiecentrum naast het Centraal Station, het zogenaamde Post CS-gebouw, waar een club-restaurant is gevestigd. De foto's van deze bijeenkomst, gepubliceerd op de website van de Club van Amsterdam, tonen niet alleen de aanwezige genodigden, maar ook het uitzicht vanuit het gebouw.⁶⁷ Dat uitzicht is weids en ruimtelijk, met zicht op de spoorrails, het IJ en industriële gebouwen. Het is wezenlijk anders dan het beeld van Amsterdam dat de toeristische ansichtkaarten laten zien, namelijk een kleinschalige, intieme en verfijnd gedetailleerde stad waar de tijd stil lijkt te hebben gestaan. Dat er ook foto's op de website staan van het uitzicht dat de deelnemers genoten tijdens hun ideeënuitswisseling over de toekomst van Amsterdam, heeft geen andere functie dan een metaforische: het uitzicht stond voor een nieuwe visie op de stad in overdrachtelijke zin. Ook uit andere bronnen blijkt dat het historische beeld van de stad heeft afgedaan bij de creatieve bewoners van de stad. Beeldend kunstenaar Fendry Ekel liet zich in een artikel met de ominieuze titel 'Uit de stad gejaagd' in *de Volkskrant* van 4 oktober 2001 schamper uit over het historisch schoon van zijn stad: 'Amsterdam wordt een soort Disneyland, een Madurodam op ware grootte.' Het Stedelijk Museum Amsterdam, dat sinds enkele jaren de kritiek te verduren krijgt dat het niet meer hip en toonaangevend is, afficheert zich in zijn publiciteitsmateriaal ook met een ander, ahistorisch beeld van de stad. In een informatiefolder van het museum van begin 2005 is de diagonaal van het papier gebruikt voor een uitgestrekte panoramische foto van de zuidoever van het IJ, waar het museum tijdelijk gevestigd is in hetzelfde Post CS-gebouw als waar de Club van Amsterdam bijeenkwam. De foto toont behalve de tijdelijke huisvesting van het museum ook het water, schepen, naoorlogse hoogbouw, hijskranen en een trein. Helemaal links in beeld is slechts een klein stukje van het historische stadscentrum van Amsterdam te zien. Van het Post CS-gebouw zelf is een aparte foto afgedrukt die vanuit een kikkerperspectief is genomen, zodat de hoogte van het naoorlogse, modernistisch ogende gebouw extra nadruk krijgt.

Een ander voorbeeld van een ruimtelijke representatie van Amsterdam is de voorkant van het boekje *Nieuw Amsterdam*, dat gemeenteraadslid (en sinds april 2006 loco-burgemeester) Lodewijk Asscher schreef aan de vooravond van de gemeenteraadsverkiezingen van begin 2006. Asscher zelf staat met de armen wijd op de foto die aflopend op de voorkant is geplaatst en nog een stukje doorloopt op de achterkant. Achter Asscher strekt zich het water van de Amstel uit, die enorm breed lijkt. Helemaal op de achtergrond herkennen we de karakteristieke gevels van historisch Amsterdam. Het 'Nieuwe Amsterdam' waar Asscher in dit boek over schrijft, zijn persoonlijke toekomstdroom over de stad in 2020, wordt gevisualiseerd met water en ruimte. Het lijkt er al met al sterk op dat de beoogde transformatie van Amsterdam voorafgegaan wordt door een nieuwe representatie van de stad, net als we bij Rotterdam hebben gezien. Ook de twee nieuwste paradepaardjes van Amsterdam op stedenbouwkundig gebied, de ontwikkeling van de IJ-oeveren en de Zuidas, beide nog in uitvoering, dragen bij aan dit nieuwe, ruimtelijke, moderne beeld van de stad.

‘Amsterdam ver-Rotterdamt’

Ironisch genoeg doet de nieuwe representatie van Amsterdam wel wat aan Rotterdam denken. De weidsheid van het water met hoogbouw, kranen, nieuwbouw en hergebruikte havengebouwen aan het IJ, kennen we van Rotterdam. De hoogbouw die aan de Zuidas moet komen, brengt het Rotterdamse Weena in gedachten. In de pers is de gelijkenis met Rotterdam ook al opgemerkt. Na de opening van het nieuwe Muziekgebouw aan 't IJ schreef een journalist van het landelijke dagblad *Trouw* in een lyrische recensie dat het ‘stoere gebouw’ een ‘robuuste, haast Rotterdamse uitstraling’ had.⁶⁸ In de landelijke *Volkskrant* ging Machteld van Hulten nog verder: ‘Amsterdam ver-Rotterdamt’, schreef ze op 23 februari 2006 naar aanleiding van de uitbreidingsplannen voor de IJ-oever. Ze signaleert dat sinds de verhuizing van het Stedelijk Museum naar het al genoemde Post CS-gebouw en de opening van ‘het spectaculaire Muziekgebouw’ de IJ-oever een hippe, cultureel getinte plek zijn geworden, met een - nota bene - Rotterdams karakter: ‘Wat tien jaar geleden nog een no go area/tippelzone was waar je alleen bij hoge uitzondering durfde te komen voor een vaag feest in een loods, werd in een klap dé spot waar de culturele en intellectuele elite zich avond aan avond verschanste. Gevolgd door de rest van Amsterdam. Want hier openbaart zich plots een nieuwe kant van Amsterdam. Dit was niet langer dat Madurodam-achtige Amsterdam van de schattige straatjes, kronkelende grachtjes en kromme bruggetjes. Dit was Rotterdam! Stoere schepen, wonderige kades, ruimte.’⁶⁹

Voor Rotterdam lijkt het een triomf dat de grote broer - of zus, want in het openingswoord van het fotoboek dat de imagocampagne ‘I Amsterdam’ begeleidt staat: ‘Amsterdam is een vrouw’ - nu eens de kleinere navolgt, in plaats van andersom. Maar uiteindelijk zou het voor Rotterdam niet gunstig zijn als Amsterdam zich te ruimtelijk, modern en zakelijk gaat voordoen. Zoals aan het begin van dit hoofdstuk al duidelijk werd, is de tegenstelling tot Amsterdam een belangrijk aspect bij de beeldvorming van Rotterdam. Rotterdam heeft Amsterdam nodig, niet in praktische zin, maar wel om zichzelf scherp te profileren. Dat schijnt het lot te zijn van alle ‘Tweede Steden’, dat hun identiteit mede gevormd wordt door de eerste stad van het land.⁷⁰

Rotterdamers die ervan dromen dat Rotterdam net zo’n culturele of creatieve hotspot wordt als Amsterdam, zouden zich moeten realiseren dat de verwezenlijking van die droom ook het einde van het specifieke Rotterdamse culturele klimaat zou betekenen. Veel leden van Rotterdams creatieve klasse zouden waarschijnlijk de benen nemen naar een nieuwe braakliggende stad. Beerend Lenstra bijvoorbeeld denkt zelfs nu al met enige weemoed terug naar de tijd toen Rotterdam nog veel leger was: ‘Nadeel is wel: die ruimte, en die beleving van die ruimte, dat gaat over. De Coolsingel, daar kon je vroeger op zondag een wandelingetje gaan maken, maar dat moet je nu echt niet meer proberen, dat is niet leuk meer. Aan de ene kant is dat jammer, dat ruimtegevoel wordt natuurlijk steeds minder, en aan de andere kant is dat ook het gevolg van wat er gebeurt en hoe het zich ontwikkelt. Maar als je het hebt over dat ruimtegevoel van het begin, dat wordt minder.’⁷¹

De clichés over Amsterdam en Rotterdam zijn voor een deel waar en voor een deel onwaar. Zoals alle clichés zijn het ongenueanceerde karikaturen. Maar uit het

bovenstaande blijkt dat de levensduur ervan zeer lang is en dat ze ingrijpende concrete gevolgen hebben voor beide steden. Creatieve mensen laten zich erdoor leiden bij hun keuze voor de ene of de andere stad,⁷² cultuurbeleid op het hoogste niveau wordt erdoor beïnvloed, en zelfs economische beslissingen worden ingegeven door emoties die alleen verklaarbaar zijn vanuit de polarisatie van de beide steden. Kunstenaars en andere culturele experts zijn bij uitstek gevoelig voor de stereotiepe eigenschappen van steden, maar zij zijn ook degenen die in staat zijn er een nieuwe draai aan te geven, zoals Jules Deelder en na hem vele anderen voor Rotterdam hebben gedaan.

Het nu volgende hoofdstuk laat zien dat de ontwikkeling van de zogenaamde Kop van Zuid, een voormalig havengebied op de zuidoever van Rotterdam, beschouwd kan worden als de bekroning van de nieuwe visie op de stad zoals die in de jaren ervoor door Rotterdams creatieve klasse is ontwikkeld. Tevens is er in hoofdstuk 7 aandacht voor de pioniersactiviteiten die kunstenaars en culturele ondernemers hier ontwikkelden, voor het gebied stedenbouwkundig werd aangepakt.

1 Koolhaas, R. (1988), 'Epilogue', in: M. Kloos (red.), *Amsterdam: An Architectural Lesson*, Amsterdam: Thoth, p. 108-118. Koolhaas is ook zeer negatief over Amsterdam in: Kwinter, S. (red.) (1996), *Rem Koolhaas: conversations with students*, Houston, Texas: Rice University School of Architecture/New York: Princeton Architectural Press, p. 57: 'It is a vast tourist trap that in the high season is intolerable for one reason and in the low season is intolerable for other reasons. (...) In Holland, a city like Rotterdam is ten times more interesting or promising.'

2 '(...) when I first came to Holland I was confronted with the choice of where to open an office. In Amsterdam or in Rotterdam. I had spent most of my time in Holland in Amsterdam and I really didn't like Amsterdam. I think Amsterdam is too claustrophobic, you are always turning in circles. I didn't know Rotterdam very well, but I was aware that it was a kind of fairly formless city. And I had an instinct that there was an emerging culture and that, at the same time, it was pretty much a wasteland.' (vertaling naar het Nederlands door auteur); Crimson, P. Gadanho et al. (red.) (2001), *Post. Rotterdam: Architecture and City after the tabula rasa/Arquitectura e Cidade após a tabula rasa*, Rotterdam: Uitgeverij 010, p. 62.

3 '(...) Amsterdam is really a city for culture, leisure and tourism. Rotterdam is really known as a city of workers, related to the harbour. So, this particular atmosphere, which is rougher on the level of architecture, but also on the level of the people, makes it a very pleasant, inspiring city to work in.' (vertaling naar het Nederlands door auteur); Crimson, Gadanho et al. (red.) (2001), op. cit. (noot 2), p. 74.

4 '(...) when I moved to Rotterdam... to have a sign on a billboard announcing my work and it says my name and the word Rotterdam after, suddenly makes things, let's say international, let's say airy, spacy. Completely opposite to what Amsterdam does. To me Amsterdam is very much a city which is cultural, but it is also a city with a lot of opinions... Rotterdam has this very open minded kind of approach...' (vertaling naar het Nederlands door auteur); Crimson, Gadanho et al. (red.) (2001), op. cit. (noot 2), p. 98.

5 De uitzonderingen zijn Riek Bakker, Daan van der Have, Joop Linthorst en Bas Vroege. Zij spraken wel over Amsterdam, maar daar was een andere aanleiding voor dan het creëren van een tegenstelling tot Rotterdam. Zie ook de lijst van geïnterviewden achter in dit boek.

6 Ruarus, P. (1986), 'De permanente strijd van

Hard Werken tegen eenvormigheid', *Graficus*, 68, 6 februari, p. 4-13 (p. 13).

7 Neon, 8, uitgezonden 13 april 1980, band in archief Neon Media, Rotterdam.

8 Deelder, J.A. & V. Mentzel (1984), *Stadslicht*, Rotterdam: Kreits, p. 4.

9 Uit bundel *Interbellum*, 1987, geciteerd uit: Deelder, J. (1994), *Renaissance: Gedichten '44-'94*, Amsterdam: De Bezige Bij, p. 466.

10 Lindner, R. (2006), 'The Gestalt of the Urban Imaginary', *European Studies*, 23, p.35-42.

11 Interview auteur met Joop Linthorst, 12 januari 2004.

12 Geciteerd uit: Klein, A. & H. Besselaar ([1959]), *Amsterdam Rotterdam: Twee steden rapsodie*, Baarn: In den Toren, p. 62. Zie voor de datering Hazewinkel, H.C. & J.E. van der Pot (red.) (1942), *Vier eeuwen Rotterdam: Citaten uit reisbeschrijvingen, rapporten, redevoeringen, gedichten en romans*, Rotterdam: W.L. & J. Brusse's Uitgeversmaatschappij N.V., p. 43-44.

13 Dit schreef Edmondo de Amicis, die in 1873 door de Lage Landen reisde, in zijn boek *Olanda*, geciteerd uit: Klein & Besselaar ([1959]), op. cit. (noot 12), p. 63.

14 Zie bijvoorbeeld de papers over diverse internationale voorbeelden van de conferentie Second Cities, University of Glasgow, 30 april-1 mei 2004. Maar de typische verhouding tussen de eerste en de tweede stad bestaat ook op regionaal niveau.

15 Hoewel Florida betoogt dat in principe mensen uit alle beroepsgroepen deel kunnen uitmaken van deze creatieve klasse mits zij creativiteit toepassen in hun werk, worden in het Nederlandse publieke debat alleen mensen met een creatief beroep tot de creatieve klasse gerekend. Florida, R. (2002), *The Rise of the Creative Class: And How It's Transforming Work, Leisure, Community and Everyday Life*, New York: Basic Books.

16 Rutten, P., W. Manshanden et al. (2004), *De creatieve industrie in Amsterdam en de regio*, Delft: TNO, p. 2. Manshanden, W., P. Rutten et al. (2005), *Creatieve industrie in Rotterdam*, Delft: TNO, p. 9.

17 Metz, T., 'Creativiteit is geld waard: Terwijl de economie cultureel wordt, wordt de cultuur commercieel', *NRC Handelsblad*, 18 februari 2005.

18 Zie in de VPRO-documentairereeks '7 dagen': *Christos Kritikos in Amsterdam, een portret*, uitgezonden 24 februari 2002, ook op <http://www.vpro.nl/>

programma/7dagen/afleveringen/, site bezocht 10 november 2005.

19 Centraal Planbureau (1999), *Randvoorwaarden voor een economische onderbouwing van een verbeterde zeetoegang voor het Noordzeekanaalgebied*, [Den Haag:] Centraal Planbureau; 'Vragen PvdA over subsidie containerterminal Amsterdam', 2 juli 1999, uit Nieuwsbank: Interactief Nederlands persbureau (<http://www.persbericht.nl>, site bezocht 10 november 2005).

20 Zie 'Ceres finally scores', gepubliceerd 2 juni 2005, op <http://www.worldcargonews.com/htm/w20050602.324540.htm>, site bezocht 10 november 2005.

21 Interview auteur met Henk Molenaar, 27 februari 2004.

22 '(...) I am full of admiration for the vision and the courage of my political predecessors and the councillors who had the nerve to make a decision that went way beyond "the next election". They must have thought: "Surely it cannot be true that Amsterdam, in historical terms the port of all ports, the port that can take the credit for the Golden Age, that this port is not going to take full advantage of the greatest logistic development in centuries?" (...) in ten years time, it is not the headlines of the past few years that will spring to people's minds; it will be the many ships that sail into port.' (vertaling naar het Nederlands door auteur); http://www.amsterdam.nl/gemeente/college/mark_van_der_horst/opening, site bezocht 10 november 2005.

23 *NRC Handelsblad*, 22 september 1983, knipsel afdeling Persdocumentatie Rijksbureau voor Kunsthistorische Documentatie, Den Haag, map Nederlands Architectuurinstituut. Brinkman deed zijn aankondiging bij monde van (voormalig wethouder van Rotterdam) Jan Riezenkamp, directeur-generaal Culturele Zaken bij het ministerie van WVC.

24 Rotterdamse Kunststichting sectie Architectuur (1984), *Rapportage betreffende de vestiging van een architectuurmuseum in Rotterdam*, Rotterdam: Rotterdamse Kunststichting, sectie Architectuur. Architectuurhistoricus (te Amsterdam) Maarten Kloos schreef op 9 maart 1984 in de *Volkskrant*: 'Rotterdam (...) heeft vrijwel geëist dat het architectuurinstituut op haar territorium wordt gevestigd.'

- Knipsel afdeling Persdocumentatie Rijksbureau voor Kunsthistorische Documentatie, Den Haag, map Nederlands Architectuurinstituut.
- 25** Brouwers, R. (1998), 'Het NAI - de geschiedenis van een ontwerporgaan', in: R. Brouwers et al. (red.), *Het Nederlands Architectuurinstituut*, Rotterdam: NAI Uitgevers, p. 64-83 (p. 66). Volgens Joop Linthorst was dat bedoeld om 'met zijn naam een streepje voor te krijgen bij minister Brinkman'; interview auteur met Joop Linthorst, 12 januari 2004.
- 26** Brief Paul Noorman (RKS) aan Joop Linthorst (wethouder Kunstzaken), 26 januari 1984, afdeling persdocumentatie Rijksbureau voor Kunsthistorische Documentatie, Den Haag, map Nederlands Architectuurinstituut, gevoegd bij Rotterdamse Kunststichting sectie Architectuur (1984), op. cit. (noot 24).
- 27** Aldus *Het Parool*, 11 december 1984, knipsel afdeling Persdocumentatie Rijksbureau voor Kunsthistorische Documentatie, Den Haag, map Nederlands Architectuurinstituut.
- 28** Zie Ven, C.J.M. van der (1977), 'De Rotterdamse bijdrage aan het Nieuwe Bouwen', *Plan: Maandblad voor ontwerp en omgeving*, (2), p. 9-24.
- 29** Publicaties met bouwplaat verschenen over: Café De Unie van J.J.P. Oud, Directie Oud-Mathenesse van J.J.P. Oud, Goederenkantoor Fyenoord van S. van Ravesteyn, de Lenin Tribune van El Lissitzky, Villa Gestel van J.H. van den Broek, Villa Henny van R. van 't Hoff, Huis voor Josephine Baker van Adolf Loos, zie de Fondscatalogus in Oldewarris, H. & P. de Winter (red.) (2003), *20 jaar/years 010 1983-2003*, Rotterdam: Uitgeverij 010, p. 175-178.
- 30** Zie hierover Dijk, H. van (1995), 'De gezelligheids-revolutie 1965-1985', in: M. Aarts (red.), *Vijftig jaar wederopbouw Rotterdam: Een geschiedenis van toekomstvisies*, Rotterdam: Uitgeverij 010, p. 161-192 (p. 169-171).
- 31** Van Dijk (1995), op. cit. (noot 30), p. 169.
- 32** Taverne, E. & C. Wagenaar (2003), 'Tussen elite en massa: 010 en de opkomst van de architectuurindustrie in Nederland/Between elite and mass: 010 and the rise of the architecture industry in the Netherlands', in: H. Oldewarris & P. de Winter (red.), *20 jaar/years 010 1983-2003*, Rotterdam: Uitgeverij 010, p. 29-68 (p. 31).
- 33** Oldewarris & De Winter (red.) (2003), op. cit. (noot 29), p. 13; interview auteur met Hans Oldewarris, 31 maart 2003.
- 34** Aangehaalde uitspraak Hans Oldewarris in *Het Vrije Volk*, 6 juli 1983, in facsimile afgedrukt in Oldewarris & De Winter (red.) (2003), op. cit. (noot 30), p. 0-1.
- 35** Taverne & Wagenaar (2003), op. cit. (noot 32), p. 31.
- 36** Barbieri, S. Umberto (red.) (1983), *Architectuur en planning: Nederland 1940-1980*, Rotterdam: Uitgeverij 010.
- 37** Taverne & Wagenaar (2003), op. cit. (noot 32), p. 33.
- 38** Werlemann, H. & A. David-Tu (1983), *Rotterdams kadeboek*, Rotterdam: Uitgeverij 010.
- 39** Interview auteur met Hans Oldewarris, 31 maart 2003. Oorspronkelijke uitgave Amsterdam: Mourik, 1768-1771.
- 40** Koolhaas had nog niet de huidige internationale faam en had ook nog niet veel gebouwd, maar zijn boek *Delirious New York* uit 1978 had onder insiders in binnen- en buitenland een mythische status. Kloosterman en Stegmeijer stellen dat Koolhaas dé bepalende factor is geweest voor de ontwikkeling van Rotterdam als architectuurstad en met name de concentratie van succesvolle architectenbureaus, maar waarschijnlijker is dat hij een van de factoren was waardoor Rotterdam de naam van architectuurstad kreeg, naast de in dit hoofdstuk genoemde. Kloosterman, R. & E. Stegmeijer (2004), 'Cultural Industries in the Netherlands - Path-Dependent Patterns and Institutional Contexts: The Case of Architecture in Rotterdam', *Petermanns Geographische Mitteilungen*, 148 (4), p. 68-75.
- 41** Namelijk in Barbieri (red.) (1983), op. cit. (noot 36), p. 6.
- 42** Halbertsma, M. (2000), 'Amsterdam, de eeuwige strijd met', in: P. van Ulzen (red.), *90 over 80: Tien jaar beeldende kunst in Rotterdam: de dingen, de mensen, de plekken*, Rotterdam: NAI Uitgevers/Stichting Kunstpublicaties Rotterdam, p. 22-23.
- 43** *Het Parool*, 11 december 1984, knipsel afdeling Persdocumentatie Rijksbureau voor Kunsthistorische Documentatie, Den Haag, map Nederlands Architectuurinstituut.
- 44** Van Rooy, Max (1984), 'De voordelen van de Beurs', *NRC Handelsblad*, CS, 14 september 1984.
- 45** Koopmans, Jaap (1984), 'Rotterdam heeft recht op

architectuurmuseum', *Haagsche Courant*, 30 oktober 1984, knipsel afdeling Persdocumentatie Rijksbureau voor Kunsthistorische Documentatie, Den Haag, map Nederlands Architectuurinstituut.

46 Knipsel afdeling Persdocumentatie Rijksbureau voor Kunsthistorische Documentatie, Den Haag, map Nederlands Architectuurinstituut.

47 Brouwers (1998), op. cit. (noot 25), p. 66.

48 Brouwers (1998), op. cit. (noot 25), p. 64-83.

49 Cornelissen, M. (2000), 'Perspektief (1980-1993/1995)', in: P. van Ulzen (red.) (2000), *90 over 80: Tien jaar beeldende kunst in Rotterdam: De dingen, de mensen, de plekken*, Rotterdam: NAI Uitgevers/Stichting Kunstpublicaties Rotterdam, p. 136-137.

50 Zie hierover Marsman, E. (1995), 'Voltooid.

De moeizame geschiedenis van het Nederlands Foto Instituut', in: H. van Dulken et al. (red.), *Stilstaande beelden: ondergang en opkomst van de fotografie (Jaarboek Kunst en beleid in Nederland; dl. 7)*

Amsterdam: Boekmanstichting/Van Gennep, p. 33-53;

Cornelissen, M. (1995), *Perspektief in Rotterdam 1980-1993*, doctoraalscriptie Vakgroep Kunstgeschiedenis, Utrecht: Universiteit Utrecht; Marsman, E. (2005), 'Ieder voor zich en niks voor hen allen: Ontbrekend fotografiebeleid in Nederland', *Boekman*, 5 (63), p. 11-31.

51 Nederlands Foto Instituut, et al. (2001), *Blauwdruk voor het Nederlands fotomuseum*, Rotterdam: Nederlands Foto Instituut, Nederlands Fotoarchief, Nationaal Fotorestauratie Atelier.

52 Namelijk: het Nederlands Architectuurinstituut (1), het Nederlands Fotoarchief (2), het Nederlands Foto Instituut (3) en nu het fotografiemuseum (4). Zie over de strijd om het Wertheimer-legaat ook Nuchelmans, A. (2005), 'Een felomstreden erfenis: Het Wertheimer-legaat als splijtzwam', *Boekman*, 5 (63), p. 68-77.

53 Filmmuseum, Nationaal Fotorestauratie Atelier et al. (1999), *Las Palmas Het Plan: Internationaal Centrum voor Foto, Film & Mediatechnologie*, Rotterdam: Projectbureau Las Palmas/Communicatie-team Kop van Zuid. De nu volgende informatie is, tenzij anders aangegeven, afkomstig uit dit plan.

54 Filmmuseum, Nationaal Fotorestauratie Atelier et al. (1999), op. cit. (noot 53). Open brief Hoos Blotkamp (directeur Filmmuseum) en Ruud Visschedijk (adjunct-directeur Filmmuseum), 13 december 1999,

in reactie op de Filmmuseumbrief van dertig prominenten uit de Amsterdamse cultuursector aan de Vaste Kamercommissie voor Cultuur van de Tweede Kamer, 9 december 1999, archief Hoos Blotkamp.

55 Open brief Blotkamp & Visschedijk, op. cit. (noot 54).

56 Zie persoonlijk verslag Hoos Blotkamp gebeurtenissen n.a.v. Las Palmas-plan januari 1999-januari 2000, 30 januari 2000, archief Hoos Blotkamp.

57 Aldus getypeerd door Beerekamp, H., 'Houdt Hoos hier', *NRC Handelsblad*, 3 maart 2000.

58 Idem noot 56. Voor Isthā had het behoud van het Filmmuseum voor de stad Amsterdam inderdaad een hoge prioriteit, zoals onder meer blijkt uit een e-mail van 29 maart 2006 aan de auteur, waarin hij laat weten er nog altijd trots op te zijn dat hij ervoor heeft gezorgd dat het Filmmuseum niet voor Amsterdam verloren is gegaan.

59 Het besluit viel pas op 20 februari 2003. Voor veel kranten was het voorpaginanieuws, bijvoorbeeld 'Rotterdam wint race om legaat fotograaf: Miljoenen Wertheimer voor fotomuseum', *NRC Handelsblad*, 20 februari 2003.

60 Verhelst, M. e.a. (red.) (2001), *Agora: Tijdschrift voor sociaal-ruimtelijke vraagstukken: Themanummer over vrijplaatsen*, 17 (4), p. 14; Loorbach, L., 'Brandveiligheid remt bloei cultuur: Broedplaatsen kunnen niet voldoen aan eisen', *Het Parool*, 28 januari 2005; Jungmann, B., 'Uit de stad gejaagd', *de Volkskrant*, 4 oktober 2001; Loorbach, L., 'Project Broedplaatsen', *Het Parool*, 17 november 2005.

61 Zie de publieke discussie in o.a. *Het Parool*, 17, 21, 22 en 23 november 2005; *de Volkskrant*, 24 november 2005.

62 Dat was na het eerste Nederlandse optreden van Florida, op 26 september 2003 in Amsterdam.

63 Luyten, M. (2004), 'Verzin een list: Creatief Amsterdam gaat ten onder', *Volkskrant Magazine*, 19 juni 2004, p. 28-32; http://www.clubvanamsterdam.nl/cva/cva_nl_home.html.

64 Luyten (2004), op. cit. (noot 63), p. 29.

65 Gehrels, C., O. van Munster et al. ([2003]), *Choosing Amsterdam: Brand, concept and organisation of the city marketing*, Amsterdam: Gemeente Amsterdam.

66 Gerlings, M. (2004), 'Amsterdam is een vrouw: Fotoboek in het schap buitenland als mini-billboard', *Recreatie & Toerisme*, 30 oktober 2004; Heeg, R.

(2004), 'Sobere stad van "viezigheid"', *Adformatie*, 7 oktober 2004.

67 www.clubvanamsterdam.nl, site bezocht 4 juli 2006.

68 Lange, H. de & P. van der Lint, 'Jazz en klassieke muziek aan 't IJ: Muziek gebouw', *Trouw*, 24 mei 2005.

69 Hulten, M. van, 'De Grote sprong: Amsterdam breidt uit tot over het IJ', *de Volkskrant*, 23 februari 2006.

70 Rotterdam aanduiden als 'Tweede Stad' of 'Second City' roept echter bij veel Rotterdammers verontwaardigde reacties op. Dat bleek weer eens op een internationale conferentie die op 11 november 2005 in Rotterdam werd georganiseerd door CityCorp, een samenwerkingsverband van Rotterdamse woning-

bouwcorporaties. Toen daar tijdens de slotdiscussie het woord 'Second City' was gevallen reageerde een panellid, de Rotterdamse zakenman Michael Lints, gebeten: 'Als Rotterdam besluit "second best" te zijn, ga ik verhuizen.' Het publiek applaudiseerde spontaan.

71 Interview auteur met Beerend Lenstra, 19 mei 2003.

72 Dit blijkt ook uit een onderzoek met een meer kwantitatief karakter dan het mijne: Kamp, M. van de (2003), *'One eye sees, the other feels': Het locatiekeuzeproces van kleine culturele ondernemingen in Amsterdam en Rotterdam*, master's thesis Faculty of History and Arts, Department of Culture and the Arts, Rotterdam: Erasmus Universiteit.



Hotel New York, Wilhelminapier Rotterdam, 1994, foto Hajo Piebenga.

Een droom wordt werkelijkheid: De Kop van Zuid

‘Het mooiste vooruitzicht voor een stedebouwer is dat de stad zich tot heroïsche schoonheid verheft, dat het resultaat je eigen droom overtreft.’¹

Riek Bakker

Het beeld van Rotterdam aan het einde van de twintigste eeuw is ondenkbaar zonder de Kop van Zuid. De Kop van Zuid is de naam van een voormalig Rotterdams havengebied op de zuidoever van de Maas. Van oudsher wordt Rotterdam-Zuid, het gehele stedelijke gebied ten zuiden van de Maas, beschouwd als een stadsdeel dat er niet echt bij hoort. Het renoveren en bebouwen van de Kop van Zuid, en vooral ook het bouwen van een brug er naartoe, was een poging om in ieder geval het meest noordelijke deel van Rotterdam-Zuid te betrekken bij het centrum op de noordoever. Of dit in alle opzichten is gelukt valt nog niet goed te beoordelen, daarvoor is de stedenbouwkundige ingreep nog te jong. Zeker is dat het nieuwe stadsdeel in de beeldvorming van de stad onmiddellijk en naadloos is geïntegreerd. Dat geldt in het bijzonder voor de Wilhelminapier en de Erasmusbrug, die de in Rotterdam-Noord gelegen Coolsingel via de Schiedamsedijk verbindt met de Laan op Zuid. De Erasmusbrug doet sinds de opening in 1996 dienst als het beeldmerk van de stad. Het siert stadsplattegronden, toeristische gidsen, en wordt in alle soorten media gebruikt om de boodschap ‘dit gaat over Rotterdam’ visueel te communiceren. Het voormalige stedelijke beeldmerk, de Euromast, is zo goed als geheel verdrongen door de Erasmusbrug.²

Dat de Kop van Zuid zo beeldbepalend is geworden voor Rotterdam zou men kunnen beschouwen als een gelukkige maar toevallige bijkomstigheid van een infrastructurele ingreep. Zo is het echter niet gegaan. De geschiedenis van de



De Erasmusbrug als stedelijk beeldmerk van Rotterdam: **boven links** brochure van de Bijenkorf ter gelegenheid van het 75-jarig bestaan van het Rotterdamse filiaal, september 2005; **rechts** postzegel, 2005; **onder** ansichtkaart van reclamecampagne voor de Smart, omstreeks 2002.

Kop van Zuid en de beweegredenen van de personen die het gebied een nieuwe toekomst hebben gegeven, laten zien dat aandacht voor het beeld van Rotterdam aan de basis lag van de stedenbouwkundige plannen. De ontwikkeling van de Kop van Zuid is als het ware de kroon op het jarenlange proces van het ontwikkelen van een nieuwe visie op de stad. Het is de materialisering van een droom die Rotterdams creatieve klasse al sinds het einde van de jaren zeventig koesterde. Vanaf de Kop van Zuid presenteert Rotterdam zich als een ruime, zakelijke, moderne, wereldse stad, met aan beide rivieroeveren hoogbouw die een indrukwekkende skyline creëert. Dit is het Rotterdam dat wordt opgeroepen in het gedicht *Stadsgezicht* van Deelder. Dit is ook het Rotterdam dat kunstenaars voor ogen hebben wanneer ze Rotterdam prijzen als een open stad, het tegendeel van het besloten Amsterdam. En dit beeld van Rotterdam is inmiddels ook zeer populair bij een groot publiek, zoals in de inleiding is beschreven.

Weer waren het kunstenaars en cultureel ondernemers die als allereersten inzagen welke betekenis de Kop van Zuid kon hebben voor het beeld van Rotterdam. Het in hoofdstuk 4 besproken project AIR uit 1982 maakte hiermee een begin. Bij de gemeentelijke diensten sloegen deze ideeën voorsnog niet aan. Nog in 1984 werd een gemeentelijke 'struikurschets' geschreven voor de Kop van Zuid, waarin de betekenis van AIR 1982 nogal schamper werd afgedaan als 'slechts betrekkelijk'.³ De 'hoofddoelstellingen' die de gemeentelijke diensten DROS, GW en GB (Diensten-structuur Ruimtelijke Ordening en Stadsvernieuwing, Gemeentewerken en Grondbedrijf) voor het gebied formuleerden, waren vooral gericht op het voorzien in de behoefte aan (goedkope) woningen. Volgens de struikurschets had AIR 1982 duidelijk gemaakt 'dat het onmogelijk is om voor de Kop van Zuid een stedenbouwkundig plan te vervaardigen, dat het hele gebied omvat en beheerst'.⁴ Pas toen er in 1986 bij de gemeentelijke dienst Stadsontwikkeling een nieuwe directeur in dienst kwam die zelf ontwerper was, kwam er ook bij de gemeente ruimte voor een visionaire aanpak van het voormalige havengebied. Die directeur was Riek Bakker. Haar naam zal waarschijnlijk voor altijd verbonden blijven met de Kop van Zuid, en terecht. Dankzij haar creatieve talent en tot de verbeelding sprekende pleidooien is het visioen van de Kop van Zuid gaan leven bij haar eigen dienst, bij het gemeentebestuur, bij de bevolking van Rotterdam en ook bij de rijksoverheid, die medefinancier werd.

In het nu volgende hoofdstuk wil ik echter ook aandacht vragen voor mensen en groepen die in de literatuur over de Kop van Zuid veelal niet genoemd worden, maar die wel belangrijk zijn geweest voor het welslagen van de plannen. Terwijl de stedenbouwkundige aanpak van de Kop van Zuid nog niet meer was dan een fatamorgana van maquettes, tekeningen en planbeschrijvingen, begonnen enkele kunstenaars en cultureel ondernemers er concrete activiteiten te ontwikkelen. Zo werd de Kop van Zuid al in psychologische zin bij het centrum getrokken, vóórdat er stedenbouwkundig ook maar iets was gebeurd. Dit hoofdstuk geeft deze pioniers alsnog een plek in de geschiedenis.

Een 'verhaal'

Toen Riek Bakker in 1985 door een headhunter werd benaderd met de vraag of zij de nieuwe directeur van de Dienst Stadsontwikkeling van Rotterdam wilde worden, kon niemand nog voorzien dat zij een cruciale rol zou gaan spelen bij de ontwikkeling van wat 'het Nieuwe Rotterdam' ging heten. Naar Riek Bakkers eigen zeggen was het zelfs zo dat men dacht met haar een gezellige, aardige vrouw in huis te halen die niet al te veel overhoop zou halen.⁵ Het pakte anders uit.

Sinds 1976 leidde Bakker samen met Ank Bleeker een succesvol bureau voor tuin- en landschapsarchitectuur in Amsterdam, kortweg Bakker en Bleeker geheten. Door het werk voor dit particuliere bureau had zij geleerd om plannen op een zodanige manier te presenteren, dat de opdrachtgever er een aansprekend beeld van krijgt en enthousiast raakt. Deze kennis kwam haar uitstekend van pas in haar nieuwe functie.⁶ Mede dankzij haar aandacht voor presentatie en communicatie kon haar Rotterdamse carrière zo'n hoge vlucht nemen. Dat begon al direct bij haar actie om de Dienst Stadsontwikkeling een beter aanzien te geven.⁷ Het bleek dat de dienst waarover zij de leiding had gekregen nauwelijks serieus werd genomen binnen de gemeente en zelfs met opheffing werd bedreigd. Volgens Bakker kwam dat doordat niemand binnen de dienst over de stad als geheel nadacht. Iedere medewerker had een project onder zijn hoede, een gebouw, of een wijk, maar niemand had een totaalbeeld van de stad. Daardoor had de dienst ook geen duidelijk 'verhaal' naar buiten toe over de stad. Om hier verandering in te brengen, organiseerde Bakker in juni 1986 een maand lang brainstormsessies met de mensen van haar dienst. De vragen die daarbij centraal stonden waren simpelweg: 'wat is er goed aan de stad en waarom?', 'wat is er niet goed aan de stad en waarom niet?' en 'wat zou je moeten doen om tot verbetering te komen?'⁸ Het resultaat van dit zogeheten Juniproject was dat de projecten in een breder verband werden geplaatst: 'We gingen spreken over hoe projecten geclusterd kunnen worden en tot elkaar gebracht, zodat grote problemen ook grote oplossingen kunnen genereren. Dus in plaats van projectontwikkeling kwam er gebiedsontwikkeling.'⁹ Maar het belangrijkste was dat de dienst nu weer een totaalvisie op de stad naar buiten kon brengen: 'We hadden een verhaal, een verhaal dat over de stad in haar geheel ging, een verhaal dat inspeelde op de noden zoals ze op dat moment werden gevoeld. We hadden een verhaal dat kon worden uitgedragen.'¹⁰

Het 'verhaal' viel in goede aarde bij de burgemeester en de vijf wethouders die samen het Subcollege Stedelijke Vernieuwing vormden. Dit subcollege en twee andere subcolleges waren in het leven geroepen om plannen te ontwikkelen voor de revitalisering van de stad, plannen die uiteindelijk zouden leiden tot de nota's *Vernieuwing van Rotterdam* en *Nieuw Rotterdam* uit 1987.¹¹ Veel van Bakkers ideeën, met name haar aandacht voor de stad als geheel, zijn terechtgekomen in de gemeentelijke nota *Vernieuwing van Rotterdam*.

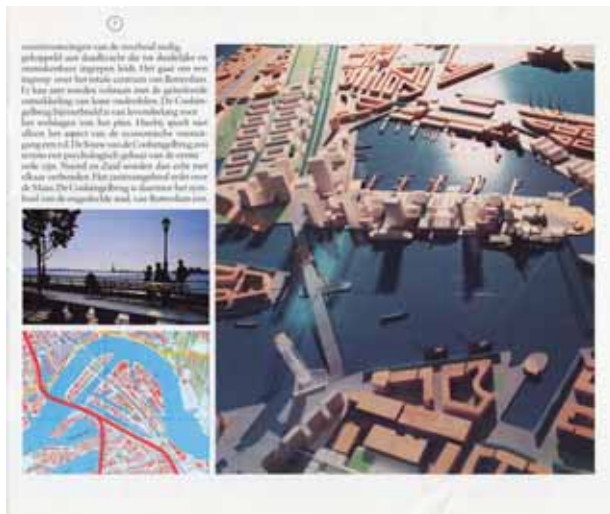
Een blik uit het raam van een hotel aan de Maas

De Kop van Zuid was in het Juniproject aangewezen als een van de gebieden die interessant waren om te ontwikkelen. Maar Bakkers droombeeld van de Kop van

Zuid was al eerder ontstaan. Toen ze de positie van hoofd van de Dienst Stadsontwikkeling had aanvaard, besloot ze in de kerstvakantie van 1985 een week haar intrek te nemen in een hotel, voor een eerste kennismaking met de stad. Het raam van haar hotelkamer bood uitzicht op de Maas en op de Kop van Zuid. Zij kon haar ogen nauwelijks geloven toen zij uit het raam keek. Voor haar lag het idee om dit gebied bij het centrum van Rotterdam te trekken zó voor de hand dat ze niet begreep waarom er niet allang iets mee gedaan was. Allereerst bood het gebied meer dan genoeg braakliggende ruimte op een steenworp afstand van het centrum om de noodzakelijke groei van Rotterdam op te vangen, en ten tweede zou een centrum aan beide oevers van de rivier perfect passen bij het beeld van Rotterdam als wereldhavenstad. In de haar kenmerkende directe taal herinnert ze zich dat ze dacht: 'Ik keek en dacht jullie zijn knettergek. Waarom doen jullie daar niks, waarom is dat? Waarom zijn jullie daar niet allang mee bezig? Je bent gekke Gerritje als je dat gebied er niet bij wilt nemen.'¹² Navraag leerde haar dat de scheiding tussen Noord- en Zuid-Rotterdam nogal gevoelig lag. Noord-Rotterdamers voelden zich beter dan hun stadgenoten 'op Zuid' en sommige Zuid-Rotterdamers maken er een erezaak van om hun hele leven geen voet in Rotterdam-Noord te zetten. Juist haar onwetendheid over deze onzichtbare barrière maakte dat ze haar fantasie de vrije loop kon laten.

Het verhaal over de blik uit het hotelraam is niet alleen een amusante anekdote, het illustreert ook dat een van de ingrijpendste stedenbouwkundige ingrepen in Rotterdam is begonnen met een blik op de stad die meer hoort bij een fotograaf of een schilder dan bij een stedenbouwkundige. De iconische kracht van de Kop van Zuid is geen toeval, maar is te danken aan deze blik. Grote stedenbouwkundige veranderingen kunnen hun oorsprong hebben in de juiste persoon die op de juiste plaats met de juiste blik naar een stad kijkt. Het is die blik waardoor een nieuwe visie op de stad ontstaat. Die visie moet vervolgens vorm krijgen in tekeningen, foto's en maquettes om ook de ogen van anderen te openen voor een nieuw beeld van de stad.

Bakker realiseerde zich dat zij voor het ingrijpende plan dat haar voor ogen stond alleen steun zou vinden als het optimaal gepresenteerd zou worden. 'Als ik nou niet iets maak wat mensen visueel en emotioneel bij de kladden grijpt, red ik het nooit', zo verwoordt ze achteraf haar overwegingen.¹³ Toen zij toestemming kreeg om een extern bureau in te schakelen, koos zij mede daarom voor het architectenbureau van Teun Koolhaas uit Almere. Zij was ervan overtuigd dat hij een plan op zo'n manier kon visualiseren dat er een draagvlak voor zou komen bij de politiek. Chargerend zegt zij hierover achteraf zelfs: 'Het was niet eens zo belangrijk of het een goed plan was, het was vooral belangrijk of het te communiceren viel.'¹⁴ In oktober 1986 verstrekte de gemeente Rotterdam aan BV Ontwerpbureau ir Teun Koolhaas Associates de opdracht tot het maken van een stedenbouwkundig ontwerp voor de Kop van Zuid.¹⁵ Begin 1987 kwam het bureau met een ontwerp. Zoals Bakker had verwacht, was dit inderdaad een ontwerp dat een duidelijk verhaal over de stad uitdroeg. Dat verhaal werd enerzijds in woorden verteld, anderzijds in beelden: het ontwerp bestond uit een planbeschrijving, een maquette, vele tekeningen én, toen tamelijk ongebruikelijk, een diapresentatie.¹⁶



Boven voorstelling skyline op transparant papier in *De Kop van Zuid: Een stedenbouwkundig plan*, Rotterdam [1987], met grootstedelijk ogende foto's op de onderliggende pagina's.

Onder links impressie van de toekomstige Kop van Zuid, zoals afgebeeld in *De Kop van Zuid: Een stedenbouwkundig plan*, Rotterdam [1987]. New York vormt een inspiratiebron, blijkens de foto links.

Onder rechts 'De moeder van De Zwaan', Riek Bakker en de Erasmusbrug getekend door Dicky Brand, zoals afgebeeld in G. Bekaert e.a., *De brug. Poëzie en kunst*, Rotterdam 1996.

Het woordgebruik van Koolhaas in de planbeschrijving is uiterst beeldend en speelt nadrukkelijk in op het beeld van Rotterdam als wereldstad en als havenstad, met alle bijbehorende eigenschappen als zakelijkheid en ruimtelijkheid. Koolhaas spiegelt de lezer een 'volwaardig metropolitaan centrum' voor op beide oevers van de Maas, waarbij hij het voormalige havengebied op Zuid typeert als 'stoer' en 'specifiek Rotterdams'.¹⁷ Opvallend is zijn aandacht voor een optimaal uitzicht op de stad en de rivier, bijvoorbeeld vanaf de kades op de Kop van Zuid. Ook de brug is in zijn plan meer dan een verkeersverbinding tussen Noord en Zuid: 'Noord en Zuid worden verbonden met een centrumgebied dat over de Maas reikt. Maar er is meer, het is niet slechts een verkeersmiddel. Midden in de stad op de Zuidbrug staand in het open bevrijdende landschap van de rivier en kijkend naar het westen weet men zich deel van de wereld'.¹⁸ Dergelijke hoogdravende woorden worden ondersteund door de beelden. De maquette presenteert een schouwspel van hoogbouw op het vlakke podium van de Maas. De toekomstige silhouetwerking van de skyline wordt gepresenteerd door middel van precieze tekeningen in een fijne zwarte pen op half-transparant papier, waar kleurenfoto's doorheen schijnen die stedelijke dynamiek suggereren.¹⁹

De boodschap van het ontwerp werd begrepen door de pers. 'Manhattan aan de Maas', zo doopte een journalist van het *Rotterdams Nieuwsblad* het plan, om de grootstedelijkheid ervan te onderstrepen.²⁰ Die alliteratie ging een eigen leven leiden: 'Manhattan aan de Maas' is sindsdien een gebruikelijke aanduiding geworden voor het metropolitaine uiterlijk van Rotterdam. Om een maatschappelijk en politiek draagvlak voor het plan te verkrijgen, startte Riek Bakker een intensieve promotie-campagne door avonden te organiseren voor telkens andere groepen mensen. Men kreeg dan een overvloed aan beeldmateriaal voorgeschoteld, waarbij de nadruk lag op het belang van het plan Kop van Zuid voor het totaalbeeld van de stad. Daarbij speelde de brug die Zuid bij Noord moest trekken altijd een cruciale rol.

De brug

Voor Bakker en Koolhaas stond buiten kijf dat het plan stond of viel met de bouw van een brug. Maar vanwege de enorme kosten kregen ze daarin aanvankelijk niet iedereen mee. De verkeersdienst van de gemeente bijvoorbeeld zag de noodzaak van een brug niet in: 'De verkeersdienst vond het flauwekul. Nou was het ook wel zo dat we het verkeerstechnisch niet nodig hadden, maar qua imago hadden we het wel nodig'.²¹ Om de impasse te doorbreken bedachten Riek Bakker en haar medestanders binnen het college van burgemeester en wethouders een list: ze lieten twee verschillende ingenieurs een brug ontwerpen, met als doel dat er een discussie op gang kwam over de vraag wélke brug er moest komen, in plaats van over de vraag óf er een brug moest komen.²² De truc werkte. Er ontstond een levendige publieke discussie die op 14 november 1991 werd afgesloten met de beslissing van de gemeenteraad om het ontwerp van Ben van Berkel te laten uitvoeren.²³ Het opmerkelijke argument voor deze keuze was dat de brug van Van Berkel het mooist werd gevonden. Functionele en budgettaire argumenten werden hieraan ondergeschikt gemaakt. Ook de gemeenteraad was gevoelig geworden voor wat Bakker

‘de magie van beelden’ heeft genoemd.²⁴ Bakker had wat dat betreft het tij mee. In het college van burgemeester en wethouders en in de gemeenteraad heerste een haast euforische stemming over de transformatie die Rotterdam zou ondergaan. Bakker heeft het bestuurlijke klimaat van Rotterdam dan ook als zeer stimulerend ervaren: ‘Het was heel dynamisch, het was het mekka, zo heb ik het nooit meer meegemaakt.’²⁵ Burgemeester Bram Peper was volgens Bakker de motor achter deze bestuurlijke dynamiek, maar ook de wethouders van deze jaren omschrijft zij als ‘sterk’, met name Roel den Dunnen, Pim Vermeulen, René Smit, Joop Linthorst en Hans Simons, ‘dat was een soort Gideonsbende’.²⁶

Uit de gemeentelijke stukken over de Kop van Zuid blijkt dat zowel burgemeester en wethouders als een groot deel van de gemeenteraad zich ervan bewust waren dat de nieuwe stadsbrug van grote betekenis zou worden voor de representatie van de stad. In het voorstel van burgemeester en wethouders voor de infrastructuur werd een sterke voorkeur uitgesproken voor de brug van Ben van Berkel, die werd aangeduid als ‘de geknikte éénpyloner’: ‘Ten opzichte van de zogenaamde “4-stokkenbrug” heeft deze geknikte éénpyloner een enorme extra impact.’²⁷ Dat de eenpyloner de gemeente 15 miljoen gulden extra kostte was volgens burgemeester en wethouders geen onoverkomelijk bezwaar, want: ‘Bij deze brug wordt het markante gegeven dat de rivier hier, op deze centrale plek, haar grootste afstand tussen de rechte en de linker Maasoever heeft, vertaald in een krachtig vormgegeven brug die, naast een fysieke verbinding tussen beide stadsdelen, vooral ook een symbolische verbinding wil zijn.’²⁸ Riek Bakker had de gemeenteraad er bovendien met vooruitziende blik op gewezen dat de eenpyloner een nieuw handelsmerk voor de stad kon worden, zo blijkt uit een verslag van een vergadering van de gemeentelijke commissie voor Ruimtelijke Ordening, Verkeer en Vervoer.²⁹

Het visuele voorkomen van de plannen voor Rotterdam sprak ook tot de verbeelding van een groot publiek. Volgens een gemeenteraadslid was ‘het plaatje van klein Manhattan’ al in 1989 in heel Nederland bekend.³⁰ Al vóór de bouw had de Erasmusbrug een bijnaam, namelijk ‘De Zwaan’.³¹ De vorm van de brug doet inderdaad denken aan een gestileerd silhouet van een zwaan, een associatie die wordt versterkt doordat de brug wit is. Het is een asymmetrisch ontwerp met veel diagonalen, dat beweging suggereert. De zwaan zou zo weg kunnen zwemmen of vliegen en spiegelt daarmee als het ware de beweging van de rivier en de schepen. Veel meer dan een neutraal infrastructureel object werd deze brug door velen beschouwd als een triomfantelijk symbool voor de dynamiek van Rotterdam. De opening van de brug werd gevierd met een hele serie feestelijke evenementen, waarbij nadrukkelijk de lokale bevolking werd betrokken. Een van de meest bijzondere activiteiten was een brunch op de Erasmusbrug voor 5000 Rotterdammers uit alle lagen van de bevolking. Deze openingsactiviteiten werden georganiseerd door het bureau B-producties van Beerend Lenstra, Rotterdams cultureel ondernemer van het eerste uur.³²

Kort na de opening bracht Gemeentewerken Rotterdam een boekje uit waarin de poëtische en visuele kwaliteiten van de brug alle nadruk kregen. Beeldend kunstenaars, fotografen en dichters doen in deze publicatie verslag van ‘het veranderend stadsbeeld onder invloed van de bouw van de Erasmusbrug’.³³ In het inleidende essay door Geert Bekaert staat de symbolische betekenis van de

brug eveneens centraal. In geëxalteerde taal schrijft de bekende architectuurcriticus over de brug: 'Ze is de uiteindelijke vervulling van een gemis, de onverwachte verwezenlijking van een droom. De stad die nooit af was, wordt voltooid. Zij wordt stad, op een moment dat steden verdwijnen. Bij de Erasmusbrug gaat het om veel meer dan een brug of, als men wil, hier is voor het eerst sprake van een echte brug, een stadsbrug. Zo'n brug wordt niet allereerst in functionele of constructieve termen bedacht. Ze is geen kwestie van nuttigheid of noodzakelijkheid. Ze leidt niet alleen over de diepte van het water heen, ze verbindt niet alleen oevers en brengt die bij elkaar. Ze is oorsprong. Ze laat ontstaan. Ze brengt te voorschijn, het bestaande én het nieuwe, het bekende en het onbekende.'³⁴ Bekaert wijst erop dat een dergelijke poëtische interpretatie in de geest is van de ontwerper van de brug, architect Ben van Berkel. Deze heeft namelijk herhaaldelijk laten blijken esthetiek uiteindelijk interessanter te vinden dan techniek. Van Berkel heeft, zo betoogt Bekaert, de Erasmusbrug nadrukkelijk in de wereld van de verbeelding geplaatst door in een commentaar bij het ontwerp de Franse schrijver Maurice Blanchot aan te halen: "Men kan zeggen", schrijft Blanchot, "dat iemand die gefascineerd is geen enkele reëel object meer waarneemt, geen enkele reële vorm, omdat hij niet meer tot de wereld van de werkelijkheid behoort, maar tot de onbepaalde sfeer van de fascinatie zelf.(...)"³⁵ Bekaert herkent bovendien kosmopolitische ambities in het ontwerp voor de Erasmusbrug: 'Ze [de brug] wil een plaats in die wereld van bruggen innemen: de Karlsbrug in Praag, de Pont-Royal in Parijs, de Tower Bridge in Londen, de Ponte Vecchio in Florence, de Rialto in Venetië, maar ook de Brooklyn Bridge in New York en zelfs de Golden Gate Bridge in San Francisco.'³⁶ De brug was kortom ook een kroon op het beeld van Rotterdam als wereldstad.

Toen de Erasmusbrug in september 1996 in gebruik werd genomen, waren de bouwactiviteiten op de Kop van Zuid nog maar net begonnen. Meer dan een noodzakelijke verbinding was de brug een veelbelovende voorafschaduwning van wat nog komen zou. Toch was het geenszins zo dat de brug naar een niemandsland leidde. Dat was te danken aan de pioniersactiviteiten die enkele creatieve individuen hier sinds het einde van de jaren tachtig hadden ontwikkeld. Daardoor wisten vele Rotterdammers én niet-Rotterdammers de weg naar de Kop van Zuid al te vinden vóór de brug er lag. Een van de initiatieven uit deze pioniersjaren, namelijk Hotel New York, vormt tot op de dag van vandaag een toeristische attractie.

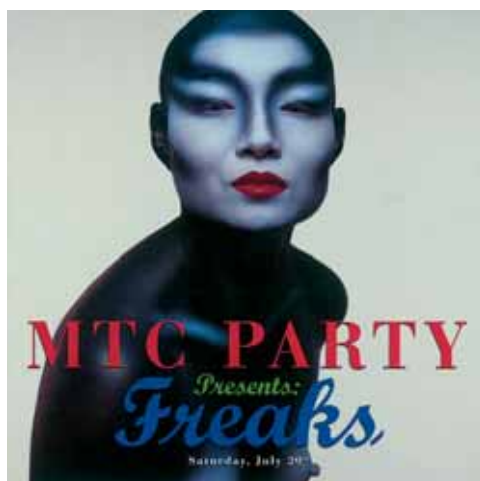
Krakers, tentoonstellingen en feesten

Van de gehele Kop van Zuid is het steeds de Wilhelminapier geweest die het sterkst tot de verbeelding heeft gesproken van plannenmakers - van de organisatoren van AIR 1982 tot en met Riek Bakker. Dat heeft waarschijnlijk te maken met de prominente visuele aanwezigheid van de pier vanaf de noordoever, maar ook met de rijkdom aan verhalen die verbonden zijn met deze plek. Op de Wilhelminapier bevinden zich namelijk het voormalige kantoor en de vertrekhal van de Holland-Amerika Lijn (HAL), de scheepvaartmaatschappij die tot 1972 lijndiensten voor passagiers verzorgde naar de Verenigde Staten. Het kantoor dateert van 1901-1920, de vertrekhal is een modernistisch ontwerp van de bekende Rotterdamse architecten

J.H. van den Broek en J.B. Bakema en werd in 1949 gebouwd.³⁷ Duizenden mensen zijn vanaf deze plek naar de Nieuwe Wereld vertrokken om daar een nieuw bestaan op te bouwen. Duizenden mensen hebben hier ook afscheid genomen van hun dierbaren. De plek staat letterlijk in verbinding met de open zee, maar staat ook symbool voor de contacten die vanuit Rotterdam met de hele wereld worden onderhouden. Afgezien van deze gevoelsmatige associaties zijn de gebouwen van de HAL ook architectonisch waardevol en mooi gesitueerd. Het voormalige kantoor staat op het uiterste puntje van de pier, met de voorkant in de richting van de zee. De architectonische waarde van het gebouw schuilt vooral in de voorgevel met jugendstildecoraties. De opvallendste elementen aan het gebouw zijn de twee torens met groenkoperen koepeltjes. In het ene koepeltje geeft een ronde klok de tijd aan, in het andere bevindt zich een ronde windwijzer. Dankzij de opvallende, hoge torens is het gebouw vanaf vele plaatsen in Rotterdam te zien. De naoorlogse vertrek- en aankomsthal heeft een veel zakelijker uitstraling. Het is een radicale modernistische constructie met een dak dat bestaat uit zes schaaldaken die elk 18 meter overspannen. Deze schaaldaken geven het gebouw een markante, golvende silhouetwerking. Aan de kant van de kade is de 135 meter lange gevel bijna geheel opgetrokken uit glazen ruiten.

Tot 1984 was er nog personeel van de Holland-Amerika Lijn werkzaam in het voormalige kantoorgebouw met de koperen koepels.³⁸ Daarna stond het jarenlang leeg tot in september 1988 een groep kunstenaars het gebouw kraakte en er ging wonen en werken. Zij organiseerden zich in een stichting met de ambitieuze naam 'Groot-Manhattan'. Hun ideaal was om van het gebouw een culturele ontmoetingsplek te maken waar exposities zouden worden gehouden en toneel- en dansvoorstellingen worden gegeven. Al direct gaven zij het gebouw een publieke functie, door er feesten en exposities te organiseren en het iedere middag van twee tot vijf open te stellen voor bezoekers. De eigenaar van het gebouw, projectontwikkelaar Cityproject, greep niet in. Het was tot dan toe nog niet gelukt een huurder of koper voor het zwaar verwaarloosde pand te vinden.³⁹ Volgens een van de krakers was het pand voor 28 miljoen te koop aangeboden aan de gemeente, maar wilde die niet meer dan de helft van dat bedrag betalen.⁴⁰ In 1989 kocht de gemeente het pand alsnog aan en verdwenen de krakers. Het gebouw bleef toen een culturele functie houden: er werden tentoonstellingen georganiseerd zoals in 1990 de tweede Fotografiebiënnale.⁴¹ In 1992 begon de verbouwing van het voormalige kantoor tot hotel-restaurant.

Ondertussen was ook de aankomst- en vertrekhal van de HAL ontdekt door kunstenaars. In 1988 organiseerde de fotogalerie Perspektief er de eerste Fotografiebiënnale.⁴² De grote open ruimtes van dit gebouw met adembenemend uitzicht op de Maas en de noordoever van de stad bleken zich uitstekend te lenen voor tentoonstellingen. Maar ook de populaire, steeds grootschaliger dansfeesten die Ted Langenbach sinds omstreeks 1986 in Rotterdam organiseerde, vonden hier enkele jaren onderdak. In 1993 organiseerde Langenbach hier voor het eerst een zogenaamd MTC-feest. De letters MTC - een afkorting van 'Music Takes Control' - waren een begrip in de Nederlandse uitgaanswereld en de organisator van de feesten, Ted Langenbach, was toen al 'een levende legende in party-land'.⁴³



Flyers MTC-feesten in de HAL-vertrekhal, foto's Inez van Lamsweerde, grafisch ontwerp Verhey & Associates; **onder** aankondiging Bordello-party, juli 1994, waar Marlies Dekkers haar lingerie 'Undressed' presenteerde.

Ted MTC

Ted Langenbach maakte in de jaren tachtig deel uit van het Rotterdamse creatieve netwerk dat in de eerdere hoofdstukken van dit boek is beschreven. Hij had met name goed contact met beeldend kunstenaar Gerald van der Kaap, die samen met enkele mensen van Hard Werken een onorthodox fototijdschrift maakte, *Zien* geheten. Dit tijdschrift verscheen slechts negen keer tussen 1980 en 1986, maar was wel belangrijk voor de fotografie- en de beeldende-kunstwereld omdat er heel vroeg ontwikkelingen in werden gesignaleerd.⁴⁴ Samen met Van der Kaap organiseerde Langenbach in de jaren tachtig feestjes en vernissages in galeries. Na zo'n opening in een galerie was er behoefte aan een feestje, en 'dan werd Ted geroepen, met z'n platentas'.⁴⁵

Vanaf 1987 bezocht Langenbach in Londen, Barcelona en Duitsland houseparties, destijds nog 'warehouse parties' genoemd.⁴⁶ Ook kwam hij vaak in de Amsterdamse club Roxy, waar de Nederlandse diskjockey Eddy de Clercq het Nederlandse publiek liet wennen aan housemuziek. In Rotterdam was er op dansgebied nauwelijks iets: 'Als je wilt swingen in Rotterdam kom je al gauw in louche tenten terecht of gelegenheden die veel te klein zijn. In disco's voelen veel mensen zich ook niet thuis.'⁴⁷ In 1988 organiseerde Langenbach daarom samen met zijn vriendin Monica van Leeuwen voor de eerste keer een feest in Rotterdam naar voorbeeld van de warehouse parties. De opzet was vrij bescheiden, in de kantine van een afgelegen autogarage die geschikt was voor 200 mensen.⁴⁸ Langenbach kwam uit een scene van beeldend kunstenaars die nog helemaal in de ban waren van new wave. Dat hij housemuziek draaide wekte 'afgrijzen' bij sommige bezoekers.⁴⁹ Behalve met Van der Kaap werkte hij ook enkele keren samen met Beerend Lenstra. In 1990 organiseerden ze een groot feest in het voormalige HAL-kantoor, bij wijze van feestelijke afsluiting van de tentoonstelling 'Stadstimmeren'. Lenstra herinnert zich geamuseerd hoe daar een serieus cultureel publiek was samengebracht met de hedonistische 'beautiful people' die Langenbach inmiddels als trouwe fans om zich heen had verzameld.⁵⁰

Bekendheid bij een breed publiek kreeg Langenbach als Ted MTC of ook wel 'Tante Ted' toen hij MTC-parties ging organiseren in Nighttown, een middelgroot poppodium in het centrum van Rotterdam. De directeur, Fons Burger, had eerder Londense dj's naar Nighttown gehaald en wilde meer van dergelijke dansfeesten: 'Ted was één van de weinige mensen in Rotterdam die bezig waren met het organiseren van hippe feesten. Die man moesten we dus hebben.'⁵¹ Op de MTC-parties in Nighttown was de muziek slechts één aspect van een excentriek totaalgebeuren met modeshows, speciale dresscodes en optredens. De feesten werden in 1990 en 1991 ongeveer een keer per maand gehouden en waren ongekend populair bij een jong alternatief uitgaanspubliek. Meestal had een feest een thema en ook waren er vaak twee ruimtes met een verschillende sfeer en muziekstijl. Ted zelf beschreef een van de Nighttown-feesten als volgt: 'Mijn excuses voor al die honderden mensen die in de regen stonden te wachten. Probeert U de volgende keer wat vroeger te komen. (Start of the programma 9 p.m., you have to know that). De "Love and Seduction"-party ging in twee zalen van start (House Room en Jazz- & Soulroom) met een keur van acts zoals de fashionperfo van ELL=BELL, Blue Man (bodypaint),

E.D.C., House of Venus, House of Diva, Tin Tin, dr. Soul, erotic yoghurt act, Dolpho (jazz-dancer) etc. etc. Het spektakel ging door tot in de kleine uurtjes waarna menig bezoeker weer in vreemde bedden belandde.⁵²

In 1993 kreeg Langenbach het aanbod om MTC-parties in de HAL-vertrekhal op de Wilhelminapier te geven.⁵³ Daar kreeg hij zo veel vierkante meters tot zijn beschikking dat hij er meerdere ruimtes kon inrichten. House was allang niet meer de enige muziek die er werd gedraaid. Op een feest in juli 1994 met als thema 'Bordello' draaide Jules Deelder jazzmuziek in een zaal die was ingericht naar voorbeeld van de beroemde animeerbar The Coconut Club uit het Panama van de jaren vijftig.⁵⁴ Zoals het MTC-publiek gewend was waren er op elk feest optredens, mode-shows, performances en theaterachtige enceneringen. De bekende Rotterdamse couturière Marlies Dekkers bijvoorbeeld toonde in 1994 haar eerste lingerieontwerpen op een MTC-party.⁵⁵ Ook de uitnodigingen voor de feesten, de zogenaamde flyers, werden zorgvuldig vormgegeven, met bijzondere foto's van het inmiddels internationaal bekende duo Inez van Lamsweerde en Vinoodh Matadin.⁵⁶ De kaarten voor de feesten waren niet goedkoop, namelijk veertig gulden, maar vaak waren ze al een week van tevoren uitverkocht.⁵⁷ Er kwamen twee- tot drieduizend mensen per keer op af.

Ondertussen was er elders op dezelfde Wilhelminapier, in het voormalige HAL-kantoor, een andere publiekstrekker bij gekomen: Hotel New York. Het was (en is) niet alleen een hotel, maar ook een enorm groot restaurant met café en bar. Terwijl Ted Langenbach het moest hebben van jonge, modebewuste mensen die gezien wilden worden, kwamen daar mensen van alle leeftijden en standen om te eten en te drinken, van Ruud Lubbers (minister-president van Nederland tot augustus 1994) tot 'ome Gerrit uit Rotterdam-Zuid'.⁵⁸ Zelfs Amsterdammers kwamen er speciaal voor naar Rotterdam.⁵⁹

Hotel New York

Ook de geschiedenis van Hotel New York begon met een visionaire blik. Daan van der Have, directeur van het Dizzy-concern waartoe diverse Rotterdamse cafés en restaurants behoorden, was met een groep collega-ondernemers op zoek naar een ruimte die geschikt zou zijn als podium voor progressieve popmuziek, met een zaal voor ongeveer duizend mensen. Het was 1988 en Rotterdam had op dat moment geen enkele middelgrote zaal voor popconcerten. Hun oog viel op het voormalige HAL-kantoorgebouw en iemand in het gezelschap zei: 'Goh, het lijkt wel een hotel.' Die terloopse opmerking bleef hangen en leidde uiteindelijk tot het wilde plan om hier, in een volledig verwaarloosd gebouw te midden van een volledig verwaarloosde omgeving, een hotel met restaurant en café te beginnen.⁶⁰ Het pop-podium waar het eigenlijk om draaide, kwam er toen Nighttown in september 1988 aan de West-Kruiskade werd geopend.

Samen met zakelijk partner Hans Loos en beeldend kunstenaar/ontwerpster Dorine de Vos stapte Van der Have naar de gemeente, die al een plan had liggen voor de ontwikkeling van de Wilhelminapier. Daar kregen zij te maken met het drietal Riek Bakker, directeur Stadsontwikkeling, Jan Doets, directeur van het Ontwikkelings-

bedrijf Rotterdam (afgekort als OBR), de gemeentelijke dienst die bemiddelt bij de vestiging van bedrijven, en Jan Laan, wethouder Ruimtelijke Ordening, Verkeer en Vervoer. Riek Bakker zag volgens Van der Have direct de kracht van het plan en zei simpelweg: 'Dat moesten we maar doen.'⁶¹ Van der Have en Loos hadden zich al bewezen als horecaondernemers met vele succesvolle cafés en restaurants in de stad. Voor de inrichting en aankleding van de café-restaurants Zochers, Loos en Floor hadden zij De Vos in de arm genomen. Nu wilden ze alle bestaande uitgaansgelegenheden verkopen om het hotel-restaurant te kunnen realiseren. Riek Bakker herinnert zich dat er aanvankelijk met ongeloof werd gereageerd op het plan voor Hotel New York, een ongeloof dat langzaam veranderde in vertrouwen: 'Die lui hadden een goed verhaal, een enorme drive, iedereen vertrouwde ze.'⁶² Volgens Bakker was het ook aan hun plan te danken dat het HAL-kantoor niet gesloopt werd: 'Het gebouw van Hotel New York is maar net gered hoor. Het was zo lek als een mandje, het was gekraakt en het scheelde niet veel of het zou gesloopt worden.'⁶³

De drie ondernemers kregen een lening (3,5 miljoen gulden) en een subsidie (1,5 miljoen gulden) van de gemeente om het pand op te knappen en te verbouwen.⁶⁴ Behalve Riek Bakker maakten met name wethouder Joop Linthorst en OBR-directeur Jan Doets zich sterk voor het plan.⁶⁵ Maar ze kregen ook het advies niet te hard van stapel te lopen: ze konden beter nog even wachten met de oprichting van het hotel-restaurant, tot 'de loop' naar de locatie er al een beetje in zat.⁶⁶ Dat advies sloegen ze opzettelijk in de wind. Ze waren ervan overtuigd dat de mensen toch wel zouden komen, vanwege het bijzondere gebouw en de bijzondere plek, die 'alles in zich heeft waar Rotterdam voor staat: het wereldse, het ruimdenkende'.⁶⁷ Volgens Van der Have beslisten mensen niet al lopende waar ze iets gaan eten of drinken, maar wordt de keuze thuis al gemaakt. 'Ik hoor maar zelden een goede analyse geven van het gedrag van mensen bij het bezoek aan horecagelegenheden.'⁶⁸ Hij had voldoende ervaring met dat gedrag om zeker te zijn van zijn zaak. Van der Have: 'Je zegt tegen je vrienden: "We gaan naar een heel bijzonder plekje, je moet even door een slagboom, je moet een stukje door de blubber rijden." Dat maakt het extra aantrekkelijk.'⁶⁹

Terwijl Hotel New York verbouwd werd, was er een andere bekende Rotterdamse horecaondernemer, Rob Baris, die al een voorschot nam op het grote restaurant dat er zou komen, door vlak in de buurt een eetgelegenheid te beginnen in een voormalige bedrijfskantine, Kantine Werklust. Daarbij bleek al dat mensen er inderdaad geen been in zien om te dineren in een gebied dat nauwelijks verlicht is en slecht bestraat, en dat met een slagboom is afgesloten vanwege de aluminiumbroodjes die er opgestapeld liggen. Een landelijk dagblad berichtte over dit fenomeen: 'Stel je voor: een restaurant in een grote, kale, hel verlichte ruimte, midden in een door slagbomen bewaakt, vervallen havengebied. Bedenk daarbij: reusachtige ramen zonder gordijnen, die uitzicht bieden op stapels aluminium "broodjes", dan wel op een naargeestig verlichte muur met beschimmelde regenpijp. Voeg daar nog eens aan toe: een grauwe tegeltjesvloer, no-nonsense tafeltjes gedekt met vleeskleurige, slordig gestreken kleedjes, alsmede een menukaart die er uitziet als het mededelingenblaadje van een buurthuis. Niet naartoe gaan, zou je zeggen... Maar de werkelijkheid is dat in de acht maanden van zijn bestaan, Kantine Werklust



Boven Hotel New York, foto uit jubileumboek *Hotel New York: 10 jaar in Rotterdam*, Rotterdam 2003.

Onder het café-restaurant van Hotel New York, foto Rinie Bleeker.

is uitgegroeid tot het best bezochte restaurant van Rotterdam. Op een rustige door-de-weekse avond worden nog altijd 80 tot 90 gasten verwelkomd. In het weekeinde zijn dat er niet zelden 200. De cliëntèle bestaat uit mensen die menen iets in het Rotterdamse openbare leven te betekenen, ofwel: de in-crowd.⁷⁰

De magie van de plek bleek ook in het voordeel van Hotel New York te werken, want vanaf de opening op 5 mei 1993 stonden mensen in de rij om een tafeltje te bemachtigen en ook het hotel werd een attractie op zichzelf, waar mensen gingen logeren om een bijzondere gebeurtenis te vieren.⁷¹ Het tot op de huidige dag voortdurende succes van Hotel New York is echter niet alleen gebaseerd op de locatie. En ook niet alleen op de veelgeroemde kwaliteit van de bedden of op het eten, dat volgens sommigen zelfs 'slecht' is.⁷² Belangrijker is dat het gebouw tot in ieder detail is gericht op een optimale beleving van Rotterdam en 'alles waar Rotterdam voor staat'. Hotel New York schept de ideale voorwaarden om Rotterdam te ervaren volgens het clichébeeld dat in de voorgaande hoofdstukken centraal stond. Zittend aan een tafeltje in de reusachtige eetzaal van Hotel New York, of liggend op een bed in een van de hotelkamers met uitzicht op het water, wordt de waarneming van Rotterdam als het ware gestuurd.⁷³ Gezien vanuit Hotel New York is Rotterdam een stad: aan de rivier, met een wereldhaven, in contact met de hele wereld, voorzien van een Amerikaans aandoende skyline, met veel ruimte, waar mensen zich werelds gedragen - ontbijten, lunchen en dineren in het openbaar. Veel meer dan een hotel-restaurant zonder meer is Hotel New York een theatrale encensering voor de beleving van Rotterdam. Vormgeefster Dorine de Vos vergelijkt haar inrichting inderdaad met een decor.⁷⁴ Ook de mogelijkheid er met een bootje naartoe te varen - een service die vanaf de oprichting bestaat - draagt bij aan de belevenis. Het is dan ook een populaire plek om buitenlandse bezoekers mee naartoe te nemen.⁷⁵

Achteraf stellen velen vast dat de sfeer en het succes van de Wilhelminapier mede te danken zijn aan Hotel New York en de overige pioniersactiviteiten. Volgens Riek Bakker denken buitenstaanders zelfs vaak dat de vestiging van Hotel New York onderdeel uitmaakte van een ingenieuze strategie: 'In elke plannenmakerij van ergens in Nederland en soms zelfs van ver daarbuiten wordt Hotel New York als voorbeeld genoemd. Het wordt vaak beschreven als een uitgekiend onderdeel van de totale planvorming van de Kop van Zuid.'⁷⁶ Zo is het dus in werkelijkheid niet gegaan. De komst van Hotel New York is, net als veel andere initiatieven die van belang zijn geweest voor het stedelijk-culturele klimaat van Rotterdam, te danken aan een gelukkige, min of meer toevallige wisselwerking tussen particuliere plannenmakers en gemeentelijke beslissers. Net als bijvoorbeeld in het geval van Jan Riezenkamps eigen-gereide actie om Utopia de sleutel van het voormalige Drinkwaterleidingsterrein te geven, waren het ook bij de financiering van Hotel New York 'on-orthodoxe methoden'⁷⁷ (Bakker) die de doorslag gaven, en niet een totaalstrategie. De veronderstelling dat Hotel New York onderdeel was van de planvorming doet Riek Bakker altijd glimlachen, zo schrijft ze in een open brief aan de drie oprichters ter gelegenheid van het tienjarig bestaan van de onderneming: '(...) want ik weet beter, als jullie niet zo voortvarend en creatief waren geweest, en wij als toenmalige overheidsdienaren, met een stevig bestuur van de stad achter ons, jullie initiatief niet hadden opgepakt, was Hotel New York er nooit gekomen. Hoezo concept? Mensenwerk zal je bedoelen!'⁷⁸

Cultureel cluster

Door de pioniersactiviteiten, met Hotel New York als sterkste magneet, werd de Wilhelminapier een hippe plek, *a place to be*.⁷⁹ Men kwam er om te zien en gezien te worden. Het publiek werd in de pers omschreven als de 'in-crowd', later als de 'jetset', men moest er geweest zijn om 'mee te tellen'.⁸⁰ De inrichting van Hotel New York is schijnbaar informeel en rommelig, maar in feite gebaseerd op culturele eruditie: de meubelen op de hotelkamers zijn oud maar wel van bekende ontwerpers, alle originele details van het gebouw zijn intact gelaten, aan de muren hangen reproducties van kunstwerken, en zelfs de kleinste details getuigen van 'goede smaak' volgens de definitie van een culturele elite. Hotel New York organiseert bovendien zelf culturele manifestaties. De Wilhelminapier trok in de jaren negentig en het begin van de nieuwe eeuw ook vele andere culturele activiteiten aan, zoals het Instituut voor de Beeldcultuur (niet gerealiseerd), de jaarlijkse galeriebeurs Art Rotterdam (sinds 2000), een dansclub, het nieuwe Luxor Theater (in 2001 geopend in een nieuw gebouw), tentoonstellingen in het pakhuis Las Palmas, en het Nederlands Fotomuseum (2007). In het oorspronkelijke bestemmingsplan voor de Wilhelminapier was wel sprake van 'culturele en recreatieve instellingen van stedelijk- en nationaal niveau', maar de nadruk lag altijd op de Wilhelminapier als een toplocatie voor kantoren.⁸¹ Op de maquette van Teun Koolhaas staat de Wilhelminapier vol met Amerikaans ogende wolkenkrabbers. Voor een deel zijn die er gekomen - het World Port Center en de Toren op Zuid (KPN) in 2000, Montevideo in 2005 - en er zullen nog enkele hoge torens gebouwd worden. De toon voor dit gebied is echter gezet door de mix aan cultureel getinte instellingen en tijdelijke manifestaties. Die zijn hier door een zwaan-kleef-aan-effect gekomen, en niet door een van tevoren uitgestippelde strategie. Het nieuwe Luxor Theater bijvoorbeeld, zou oorspronkelijk gebouwd worden in het centrum, vlak bij het oude Luxor. De bouwplannen dateren al van 1993.⁸² Pas in 1995 besloot de gemeenteraad het voorstel van wethouder Kombrink over te nemen om het theater op de Kop van Zuid, aan het begin van de Wilhelminapier te bouwen.⁸³

De rommelige en geleidelijke invulling van de Wilhelminapier als cultureel cluster heeft een beter resultaat opgeleverd dan de planmatige aanpak van het Entrepotgebied, dat ook deel uitmaakt van de Kop van Zuid. Veel meer dan de Wilhelminapier was het Entrepotgebied gedacht als een plek met een cultureel karakter. In het Entrepotgebouw zou de Holland Art Line gevestigd worden, een organisatie die hier galleries en ateliers wilde onderbrengen. Ook de omgeving van het gebouw zou een 'kunstdistrict' worden.⁸⁴ Het gebouw is in handen gegeven van verschillende projectontwikkelaars die er tot op heden niet in geslaagd zijn de locatie als openbaar gebied te laten floreren, ook niet met een horeca-invulling. Een ander Rotterdams voorbeeld uit deze jaren van een gebied dat door de gemeente gepland was als cultureel cluster of, om de woorden van de promotiecampagne aan te halen: als 'één van de belangrijkste trefpunten voor kunst, cultuur, recreatie en wetenschap', namelijk het centrumgebied Waterstad, is evenmin geworden wat men ervan verwacht had.⁸⁵ De grenzen van het gebied waren en zijn niet duidelijk en het gebied heeft nooit een herkenbare identiteit gekregen. Recentelijk erkende een medewerker van het Ontwikkelingsbedrijf van de gemeente Rotterdam dat

Waterstad, maar ook het Entrepotgebied als deels mislukt kunnen worden beschouwd. Als mogelijke oorzaak noemt hij dat ze 'misschien (...) teveel vanuit de gemeente bedacht zijn. Dat heeft niet gewerkt. Maar een Hotel New York werkt weer wél.'⁸⁶ Nu is de Wilhelminapier natuurlijk wel degelijk óók vanuit de gemeente gestuurd en Hotel New York was er nooit gekomen zonder medewerking van de gemeente. Het essentiële verschil met Waterstad en het Entrepotgebied is veeleer dat de gemeente heeft gereageerd op het spontane ontstaan van een culturele sfeer op de Wilhelminapier, terwijl de andere twee gebieden van tevoren waren gepland als een cultureel cluster. Volgens Daan van der Have van Hotel New York kan een enkele simpele ad-hocbeslissing belangrijker zijn dan een doorwrocht bestemmingsplan, en hij geeft als aansprekend voorbeeld de gemeentelijke toestemming voor het terras Zenne aan de noordoever van de Maas: 'Het is soms gewoon zo simpel: dat een Turkse ondernemer daar tafels en stoelen bij het water mag zetten en dat die daar mogen blijven staan, dat is zo belangrijk.'⁸⁷

De Kop van Zuid is ontwikkeld dankzij 'de magie van beelden' (Riek Bakker). Riek Bakker ging uit van een toekomstbeeld van Rotterdam zoals zij dat waarnam vanuit haar hotelraam. Vervolgens slaagde zij erin dit beeld ook zichtbaar te maken voor anderen, zoals een gemeenteraadslid zich herinnert: 'Het was de bedoeling onze hersenen en ons netvlies om te turnen en daarom kregen wij flitsende dia's te zien van allerlei delen van de wereld, waar zich schitterende gebouwen en boulevards bevinden.'⁸⁸ Ook de oprichters van Hotel New York gingen uit van een beeld van Rotterdam, dat zij al sinds het begin van de jaren tachtig koesterden. Hun Rotterdam was ruim, open, werelds, en nadat zij al vele plekken in de stad hadden gecreëerd waar Rotterdam zo beleefd kon worden, werd Hotel New York de kroon op hun werk. En ook het ontwerp voor de Erasmusbrug is geselecteerd vanwege de beeldende kracht ervan.

Leden van Rotterdams creatieve klasse waren de eerste pioniers in het gebied. Doordat zij met name de Wilhelminapier al in een vroeg stadium hadden ontgonnen, werd het gebied bij het stedelijk leven betrokken nog vóór er een brug naartoe was gebouwd. Wethouder Joop Linthorst kon daarom al in 1994 schrijven: 'Nu al zijn de eerste tekenen zichtbaar dat de Rotterdammers het plan Kop van Zuid niet alleen steunen, maar ook daadwerkelijk "in bezit nemen", zoals het succes van Hotel New York en de wooncampagne, maar ook de belangstelling voor alle bouwactiviteiten mogen bewijzen.'⁸⁹

Met de ontwikkeling van de Kop van Zuid is Rotterdam meer dan ooit gaan lijken op het beeld van de stad dat ontstond aan het begin van de twintigste eeuw: modern, ruim, groot, met een Amerikaans ogende skyline, in contact met de wereld dankzij de rivier en de haven. De stad laat zich beter dan ooit fotograferen en filmen als een metropool.

- 1 Bakker, R. (1994), *Ruimte voor verbeelding*, Rotterdam: Uitgeverij 010/Stichting Rotterdam-Maaskant, p. 29.
- 2 Zee, R. van der (2005), 'De brug als ansichtkaart', *HP/De Tijd*, 23 september 2005.
- 3 Planbureau Binnenhaven-Spoorweghaven-Wilhelminapier (1984), *Structuurschets 'DE KOP VAN ZUID'*, Rotterdam: DROS GB GW.
- 4 Planbureau Binnenhaven-Spoorweghaven-Wilhelminapier (1984), op. cit. (noot 3), p. 8.
- 5 Dit zei Bakker in een interview met de auteur op 23 januari 2004. Joop Linthorst herinnert zich het anders; volgens hem was het wel degelijk zo dat men van Bakker verwachtte dat zij 'Schwung' aan de stad zou geven, zo zei hij het in een interview met de auteur op 12 januari 2004. Het feit dat Bakker aanvankelijk werd geconfronteerd met de dreiging van opheffing van haar dienst, maakt haar eigen weergave van de gebeurtenissen echter wel aannemelijk.
- 6 Aldus Bakker zelf in een interview met de auteur, 23 januari 2004.
- 7 Informatie is voor zover niet anders vermeld afkomstig uit: interview auteur met Riek Bakker, 23 januari 2004 en Bakker (1994), op. cit. (noot 1).
- 8 Bakker (1994), op. cit. (noot 1), p. 24.
- 9 Interview auteur met Riek Bakker, 23 januari 2004. Zie voor de resultaten van het Juniproject: SO (Dienst Stadsontwikkeling) (1986), *SO Juniprojekt 1986*, Rotterdam: Dienst Stadsontwikkeling.
- 10 Bakker (1994), op. cit. (noot 1), p. 25.
- 11 Zie over deze nota's hoofdstuk 4.
- 12 Interview auteur met Riek Bakker, 23 januari 2004.
- 13 Idem.
- 14 Idem.
- 15 Koolhaas, T. et al. (1987), *De Zuidkade van Rotterdam: Planbeschrijving behorend bij het stedenbouwkundig ontwerp De Kop van Zuid*, Almere: BV Ontwerpbureau ir Teun Koolhaas Associates, p. 1.
- 16 Bout, J. van den & E. Pasveer (red.) (1994), *Kop van Zuid*, Rotterdam: Uitgeverij 010, p. 22; Koolhaas et al. (1987), op. cit. (noot 15); Stadsontwikkeling Rotterdam & Grondbedrijf Rotterdam ([1987]), *De Kop van Zuid: Een stedenbouwkundig plan*, Rotterdam: Stadsontwikkeling Rotterdam/Grondbedrijf Rotterdam.
- 17 Koolhaas et al. (1987), op. cit. (noot 15), p. 3.
- 18 Koolhaas et al. (1987), op. cit. (noot 15), p. 4.
- 19 Stadsontwikkeling Rotterdam & Grondbedrijf Rotterdam ([1987]), op. cit. (noot 16).
- 20 "'Manhattan" in Rotterdam-Zuid: Tweede brug nodig naar tweede stadscentrum', *Rotterdams Nieuwsblad*, 3 juni 1987. Voor het eerst werd de uitdrukking 'Manhattan aan de Maas' naar mijn weten gebruikt voor een thematische verkoopactie in de Bijenkorf in oktober 1966. Zie *Bijenkorf. Personeelsorgaan van de Bijenkorf*, november 1966, 30 (327), [p. 5], in archief Bijenkorf Rotterdam.
- 21 Interview auteur met Riek Bakker, 23 januari 2004.
- 22 Aldus Riek Bakker in interview met auteur, 23 januari 2004; in publicaties wordt geen melding gemaakt van deze 'geheime agenda'.
- 23 Bestuursdienst Directie SOB (1994), *Kop van Zuid: Overzicht van raadsvoorstellen en -besluiten, Boek 1*, Rotterdam: Bestuursdienst Rotterdam, p. 3.
- 24 Bakker (1994), op. cit. (noot 1), p. 29.
- 25 Interview auteur met Riek Bakker, 23 januari 2004.
- 26 Idem.
- 27 Bestuursdienst Directie SOB (1994), *Kop van Zuid: Bijlage bij overzicht van Raadsvoorstellen en -besluiten, Boek 2 A*, Rotterdam: Bestuursdienst, p. 250.
- 28 Bestuursdienst Directie SOB (1994), op. cit. (noot 27), p. 249.
- 29 Bestuursdienst Directie SOB (1994), op. cit. (noot 27), p. 113.
- 30 Bestuursdienst Directie SOB (1994), op. cit. (noot 27), p. 29.
- 31 Al in de gemeenteraadsvergadering van 14 november 1991 wordt het ontwerp met één pyloon 'de zwaan' genoemd. Bestuursdienst Directie SOB (1994), op. cit. (noot 27), p. 349-353.
- 32 Zie de hoofdstukken 3, 4 en 5.
- 33 Bekaert, G., J. Beranová et al. (1996), *De brug: poëzie en kunst/The Erasmus Bridge: poetry and art*, Rotterdam: Gemeentewerken/NAi Uitgevers, p. 3.
- 34 Bekaert, Beranová et al. (1996), op. cit. (noot 33), p. 10.
- 35 Bekaert, Beranová et al. (1996), op. cit. (noot 33), p. 19.
- 36 Bekaert, Beranová et al. (1996), op. cit. (noot 33), p. 8.
- 37 Heiden, M. & A. Piersma (red.) (2003), *Hotel New York: 10 jaar in Rotterdam*, Rotterdam: Hotel New York, p. 7-8.
- 38 Acda, G.M.W. (1990), 'Het oude hoofdkantoor van

- de Holland Amerika Lijn in Rotterdam', *De Blauwe Wimpel*, 45 (9) september 1990, p. 304-307 (p. 307).
- 39** Beek, G. van der (1988), 'Werkloze kunstenaars in "duurste kraakpand van de wereld"', *MUG, Maandblad voor uitkeringsgerechtigden Rotterdam*, (12) december 1988, p. 11.
- 40** P.P. ([1988]), '6000 m2 geconfiscieerd: Kunstenaars nemen het heft in eigen hand', *Town Magazine*, [1] ([3]), p. 22-23 (p. 23).
- 41** Cornelissen, M. (1995), *Perspektief in Rotterdam 1980-1993*, doctoraalscriptie Vakgroep Kunstgeschiedenis, Utrecht: Universiteit Utrecht, p. 75.
- 42** Cornelissen (1995), op. cit. (noot 41), p. 69.
- 43** Neelissen, B. (1994), 'Bordello: dans- én kijklust: Tante Ted verheft party tot vorm van theaterkunst', *Rotterdams Dagblad*, 7 juli 1994.
- 44** Perrée, R. (2000), 'Zien (1980-1986)', in: P. van Ulzen (red.), *90 over 80: Tien jaar beeldende kunst in Rotterdam: de dingen, de mensen de plekken*, Rotterdam: Nai Uitgevers/Stichting Kunstpublicaties Rotterdam, p. 198-199.
- 45** Groen, S. (2000), 'Alles moet multi', *Squeeze*, september 2000.
- 46** Vonk, R. (1988), 'Private Dance Party: Move your ass!', *Het Vrije Volk*, 16 juni 1988.
- 47** Aldus Langenbach, geciteerd in Vonk (1988), op. cit. (noot 46).
- 48** Ibidem.
- 49** Haas, M. ([1996]), 'Tien jaar Ted: Het aanhoudende succes van de MTC-party's', *Nieuwe Revue*, 9 oktober-16 oktober, p. 52-57 (p. 54); Vinckx, Y. (2004), 'House is groot geworden in de Roxy', *NRC Handelsblad*, 26 juni en 27 juni 2004. House brak door in Nederland rond 1988, gezien de special die het muziekblad *Oor* in september van dat jaar eraan wijdde; Smeele, N. (2006), *Dance als muziek en vrijetijdsproduct*, doctoraalscriptie Rotterdam: Erasmus Universiteit, p. 8.
- 50** Interview auteur met Beerend Lenstra, 19 mei 2003.
- 51** Fons Burger geciteerd in Haas ([1996]), op. cit. (noot 49), p. 54.
- 52** Ted (M.T.C.) ([1990]), 'Shake that Body Page', *Town Magazine*, [3] [juli-augustus], p. 20-21 (p. 21).
- 53** Haas ([1996]), op. cit. (noot 49), p. 52-57.
- 54** Neelissen (1994), op. cit. (noot 43).
- 55** Ibidem.
- 56** Meijer, M. (1995), 'Mode aan de Maas: Voor Ted en Petra geen eenheidsworst maar punkglamour', *Rotterdams Dagblad*, 12 januari 1995; Haas ([1996]), op. cit. (noot 49), p. 52-57.
- 57** Neelissen (1994), op. cit. (noot 43).
- 58** Interview auteur met Daan van der Have, 14 januari 2003.
- 59** Aldus Amsterdammer Henk Spaan in het *Algemeen Dagblad* van 18 april 1994, geciteerd in: Heiden & Piersma (red.) (2003), op. cit. (noot 37), p. 229.
- 60** Interview auteur met Daan van der Have, 14 januari 2003.
- 61** Idem.
- 62** Interview auteur met Riek Bakker, 23 januari 2004.
- 63** Idem.
- 64** Heiden & Piersma (red.) (2003), op. cit. (noot 37), p. 99.
- 65** Heiden & Piersma (red.) (2003), op. cit. (noot 37), p. 75.
- 66** Interview auteur met Daan van der Have, 14 januari 2003.
- 67** Idem.
- 68** Idem.
- 69** Idem.
- 70** Stellweg, C. (1992), 'Een kantine voor de in-crowd', *Algemeen Dagblad*, 6 november 1992.
- 71** Heiden & Piersma (red.) (2003), op. cit. (noot 37).
- 72** Richard Hutten in *Eigen Huis & Interieur*, 9, september 1999, p. 58.
- 73** De vloeren van de hotelkamers zijn verhoogd, 'zodat je vanuit je bed de schepen kan zien'; Heiden & Piersma (red.) (2003), op. cit. (noot 37), p. 105.
- 74** Heiden & Piersma (red.) (2003), op. cit. (noot 37), p. 241.
- 75** Zie bijvoorbeeld de uitspraken van vormgever Richard Hutten en museumconservator Thimo te Duits in *Eigen Huis & Interieur*, 9, september 1999, p. 58 en 59.
- 76** Heiden & Piersma (red.) (2003), op. cit. (noot 37), p. 75.
- 77** Ibidem.
- 78** Ibidem.
- 79** Term ontleend aan: Aalst, I. van & E. Hitters, 'The place 2B': *explaining and exploring the logic of urban cultural clusters*, ongepubliceerd manuscript.
- 80** Stellweg (1994), op. cit. (noot 70); Schulte, E. (1994), 'HAL-gebouw, Rotterdam', in: P. Nijhof & E. Schulte (red.), *Herbestemming industrieel erfgoed in Nederland*, Zutphen: Walburg Pers, p. 130-131.
- 81** Gemeente Rotterdam (1991), *Bestemmingsplan*

Kop van Zuid, Rotterdam: Gemeente Rotterdam.

82 Rozendaal, J. (1993), 'Miljoenen voor nieuwe Luxor en Feyenoordstadion', *Rotterdams Dagblad*, 18 september 1993.

83 'Nieuw Luxor naar de Kop van Zuid: Investing van zestig miljoen gulden', *Rotterdams Dagblad*, 23 juni 1995.

84 Koolhaas et al. (1987), op. cit. (noot 15), p. 9; Kuypers, K. (1989), 'Hier komt het nieuwe Manhattan', *Town Magazine*, 2 (5) juni 1989, p. 6-9.

85 Berg, L. van den, L.H. Klaassen & J. van der Meer (1990), *Strategische City-Marketing*, Schoonhoven: Academic Service, p. 126.

86 Jan Oosterman, ontwikkelingsmanager vrijetijds-economie bij het Ontwikkelingsbedrijf Rotterdam, aangehaald in: Hemel, Z. (red.) (2003), *Stedebouw & Ruimtelijke Ordening*, 84 (9), themanummer 'De Europese binnenstad', p. 31.

87 Interview auteur met Daan van der Have, 14 januari 2003.

88 Uit de notulen van de gemeenteraadsvergadering van 12 september 1991; Bestuursdienst Directie SOB (1994), op. cit. (noot 27), p. 235.

89 Van den Bout & Pasveer (red.) (1994), op. cit. (noot 16), p. 5.



De Mevlana-moskee uit de serie *Dutch Mosques*, 2004, foto Hans Wilschut. Deze moskee werd in 2006 uitgeroepen tot het mooiste gebouw van Rotterdam in een publieksverkiezing georganiseerd door het City Informatiecentrum.

CONCLUSIE

De droom van een metropool levert Rotterdam veel goeds op. Wat lelijk is aan Rotterdam wordt mooi wanneer het door een grootstedelijke bril wordt bekeken. Dat bleek voor het eerst in de jaren tussen de twee wereldoorlogen. En wat mooi is aan Rotterdam wordt beeldschoon door de grootstedelijke droom. De tegenwoordige skyline van Rotterdam bijvoorbeeld is prachtig, maar ze is ronduit adembenemend voor wie gelooft dat ze symbool staat voor een grootstedelijke atmosfeer. De architecte Birgitte Louise Hansen, die in 1997 naar Rotterdam verhuisde, heeft de symbolische kracht van het Rotterdamse stadsgezicht beschreven in een boekje waarin Rotterdamse nieuwkomers vertellen over hun favoriete locatie in de stad. De plek waarover Hansen vertelt is het zicht op de stad vanaf de Erasmusbrug. Zij leerde deze plek kennen op de dag dat ze voor het eerst in de stad was: 'Toen het al bijna donker was kwam ik terecht op de Erasmusbrug. Vanaf de brug keek ik uit over de stad met de neonlichten, de gebouwen, de haven en de kranen. Toen wist ik waarvoor ik was gekomen.'¹ Hoewel zij dat letterlijk lijkt te zeggen, was zij natuurlijk niet gekomen voor de neonlichten, de gebouwen, de haven en de kranen. Zij was gekomen voor datgene wat deze elementen symboliseren: een dynamische metropool.

Het is belangrijk dat een stad een beeld heeft met een sterke symbolische waarde, zoals de metropool. Het vergroot allereerst de toeristische aantrekkingskracht van de stad. De grootstedelijke aspecten van Rotterdam worden in de stedelijke promotie dan ook volop uitgebuit, zoals in de inleiding van dit boek werd getoond. Maar ook voor de inwoners is het belangrijk dat zij van hun stad een beeld kunnen koesteren. De 'gewone Rotterdammer', door Daan van der Have 'ome Gerrit uit Zuid' genoemd, is gehecht aan het clichébeeld van Rotterdam. Het beeld van de stad geeft houvast, geeft een collectieve identiteit aan de bewoners. Hoogleraar grootstedelijke problematiek Jack Burgers heeft hierover interessante dingen gezegd in zijn oratie uit 2002. Hij betoogt dat juist nu stedelijke samenlevingen steeds meer gefragmenteerd raken, mensen meer hechten aan hun stad als symbool: 'Steden zijn wat Benedict Anderson (1983) *imagined communities* heeft genoemd, "verbeelde gemeenschappen". Mensen verbinden zich gevoelsmatig met een stad; voelen zich één met een stad - soms zelfs zonder daar te wonen.'² Hoe sterker de symbolische kracht van een stad is, hoe sterker mensen zich ermee identificeren. Dat de Rotterdamse inwoners zich in 1995 uitspraken tegen het opgaan van de gemeente Rotterdam in een stadsprovincie, verklaart Burgers dan ook uit de gehechtheid van de inwoners aan 'de collectieve voorstelling van de stad Rotterdam als symbool'.³

De laatste decennia is de 'gewone Rotterdammer' steeds vaker afkomstig uit een ander land dan Nederland. 'Ome Gerrit' is steeds vaker 'oom Stanley' of 'tante Fatima'. Juist ook voor deze Rotterdammers kan het grootstedelijke beeld van de stad een aanknopingspunt zijn voor identiteitsvorming. Internationaliteit is immers een van de traditionele kenmerken van een metropool. Het on-Nederlandse beeld van de stad Rotterdam is daarvoor bij uitstek geschikt – Bordewijk schreef immers al in 1938: 'Amsterdam is onze nationale stad, Rotterdam onze internatio-

nale.⁴ Het beeld van de metropool heeft een globaal karakter gekregen, het is overal ter wereld, van Afrika tot Azië, min of meer gelijk. De erosie van de culturele identiteit die door deze homogenisering plaatsvindt, wordt door velen betreurd. Maar de andere, meer positieve kant van de medaille is dat deze steden symbolisch door iedereen ter wereld kunnen worden begrepen. Rotterdam maakt, hoe relatief klein ook, deel uit van deze familie van wereldsteden.

Pogingen om Rotterdam kleiner te doen lijken dan het werkelijk is, hebben de stad daarentegen weinig goeds gebracht. Letterlijk werd de stad kleiner voorgesteld tijdens de manifestatie C70, en in de jaren erna werden allerlei kleinschalige bouwsels neergezet om de stad waar je 'uit je boord waait' intiemer te maken. Deze 'nieuwe truttigheids'-architectuur wordt nu algemeen gezien als een tijdelijke dwaling. Dat in Rotterdam de zakelijke, grootschalige architectuur en stedenbouw de schuld kregen van de ongezelligheid van de stad, bijvoorbeeld in de film *Stad zonder hart* van Jan Schaper uit 1966, is achteraf gezien niet terecht. Wie deze film, die nota bene bedoeld is om Rotterdam van zijn slechtste kant te laten zien, nu bekijkt, kan alleen maar rouwen dat er in de jaren zeventig zo veel ruis is gekomen in het consistente stedelijke landschap van toen. De groei van het autoverkeer en de jarenlange hinder in het centrum die de bouw van de metro veroorzaakte (1964-1968) waren factoren die meer ingrepen in het stedelijk leven dan de moderniteit van de architectuur en stedenbouw.

Niet op een letterlijk maar op een figuurlijk niveau werd nog recentelijk een poging gedaan Rotterdam kleiner te doen lijken dan het is. Dat was toen de gemeente de zogenaamde Rotterdamse Burgerschapscode publiceerde, die ook wel kortweg 'de Rotterdamcode' wordt genoemd.⁵ Het was een van de laatste maatregelen van het zittende Rotterdamse gemeentebestuur vóór de gemeenteraadsverkiezingen van maart 2006. Dit opmerkelijke document bestaat uit zeven door het college van burgemeester en wethouders aanbevolen gedragsnormen, met een uitvoerige toelichting. De tweede aanbeveling van de Rotterdamcode kreeg de meeste aandacht en kritiek in de media. Deze luidt als volgt: 'Wij [Rotterdamers] gebruiken Nederlands als onze gemeenschappelijke taal.' In de toelichting werd het punt nog dwingender geformuleerd: 'In het openbaar spreken we Nederlands - op school, op het werk, op straat en in het buurthuis.' Door velen werd dit uitgelegd als een verplichting om in het openbaar Nederlands te spreken en daarmee als een provinciale, antikosmopolitische maatregel, een gotspe in een stad als Rotterdam, met meer dan 40 procent inwoners van niet-Nederlandse afkomst.⁶ Paradoxaal genoeg hield de 'Rotterdamse Burgerschapscode' de naam van Rotterdam als wereldstad wel in ere: 'Samen werken aan een wereldstad' is de leus die prominent op de eerste bladzijde staat afgedrukt. De Rotterdamcode was typerend voor de afwijzende houding van het zittende gemeentebestuur tegenover culturele verschillen in de Rotterdamse stedelijke samenleving.

Dat de meeste Rotterdamers antikosmopolitische maatregelen als het instellen van Nederlands als openbare taal niet waarderen, kan afgeleid worden uit twee gebeurtenissen. De ene gebeurtenis is het verlies van de zittende coalitie tijdens de gemeenteraadsverkiezingen van maart 2006.⁷ De andere gebeurtenis,

minder ingrijpend maar even veelzeggend, is de verkiezing in april 2006 van de Mevlana-moskee als mooiste gebouw van Rotterdam. In 2003 had wethouder Marco Pastors zich nog uitgesproken tegen de bouw van moskeeën in de stad. Nu moest zelfs de Erasmusbrug het afleggen tegen een islamitisch gebedshuis, dat volgens de deelnemers aan de verkiezingen gezien kan worden 'als een symbool van warmte en gastvrijheid'.⁸

Het scheppingsverhaal en de evolutietheorie

Als één ding duidelijk is geworden tijdens het onderzoek dat tot dit boek leidde, dan is het dat steden een eigen, organische ontwikkeling volgen. De gedachte dat ze zich laten sturen door langetermijnplanning en citymarketing is te vergelijken met geloof in het scheppingsverhaal. Tegenover dat geloof in een schepping van bovenaf stelt dit boek een stedelijke evolutietheorie. Steden ontwikkelen zich geleidelijk, en laten zich niet in een keurslijf dwingen. Ondergrondse initiatieven zorgen voor langzame verschuivingen van onderop. Kunstenaars en andere creatieve mensen weten die verschuivingen te bewerkstelligen, doordat zij beter dan anderen aanvoelen waarin de kracht van een stad schuilt. Hotel New York is hiervan een sprekend voorbeeld. Nadat al decennialang pogingen 'van bovenaf' waren gedaan om Rotterdam weer in nauwer contact met de rivier te brengen, werd Rotterdam dankzij de oprichting van Hotel New York en de bijbehorende watertaxi's weer een stad die leeft met de rivier.

De maatschappelijke implicaties van het beeld van de stad, die hierboven werden aangestipt, zijn voor de creatieve klasse van Rotterdam ook een belangrijke drijfveer om initiatieven te ontplooiën. Cultureel ondernemers als Rob Baris, Daan van der Have, Jacques van Heijningen, Ted Langenbach, Beerend Lenstra, Evan van der Most en Bob Visser hebben een sterk verantwoordelijkheidsgevoel ten opzicht van de stad waarin zij leven en werken. Rob Baris richtte nog niet zo lang geleden een nieuw restaurant op in een achterstandsbuurt, met als bedoeling een positieve bijdrage aan de samenleving in de wijk te leveren. Ted Langenbach is enthousiast over de jonge allochtonen die bij hem werken en die elkaar vinden in de cultuur van de dance. Evan van der Most geeft in Hal 4 tegenwoordig onderdak aan de jeugd-theatergroep Rotterdams Lef, die bestaat uit jongens en meisjes met allerlei culturele en etnische achtergronden. Ook dit hoort allemaal bij de grootstedelijke droom.

De gedroomde metropool Rotterdam is dus veel meer dan een leuk decor voor flitsende televisiecommercials en spannende speelfilms. Het belang van het beeld van de stad reikt veel verder; het beïnvloedt economische en maatschappelijke processen. Daarom willen citymarketing-experts en gemeentelijke bestuurders dat beeld ook zo graag manipuleren. Zij kunnen echter niet veel meer doen dan processen die toch al gaande zijn in goede banen leiden. In Rotterdam is dat gedurende de periode 1970-2000 verschillende keren goed gelukt.

- 1 Galema, W. (red.) (2004), *Europe's Favourites: Architecture in Rotterdam*, Rotterdam: AIR, onpagineerd.
- 2 Burgers, J. (2002), *De gefragmenteerde stad*, Amsterdam: Boom, p. 23.
- 3 Burgers (2002), op. cit. (noot 2), p. 24.
- 4 Bordewijk, F., *Karakter: Roman van zoon en vader*, Amsterdam 1998 (eerste druk 1938), p. 234.
Amsterdam, 'een wereldstad op dorpsformaat' (aldus Verbij, A. (1999), 'Romsterdam', *De Groene Amsterdammer*, 30 juni 1999), profileert zich overigens ook nadrukkelijk als wereldstad om de multiculturele samenleving tot een succes te maken. Karl Schlögel benoemt Rotterdam in zijn beschouwingen over het nieuwe Europa tot een hoofdstad van Europa.
Schlögel, K. (2005), *Marjampole oder Europas Wiederkehr aus dem Geist der Städte*, München/Wenen: Carl Hanser Verlag, p. 65-66.
- 5 <http://www.rotterdam.nl/Rotterdam/Internet/Collegesites/burgemeesteropstellen/015%20burger-schapscode-def-v4.pdf>, site bezocht 11 mei 2006.
- 6 Bijvoorbeeld: Liukku, A., 'Nederlands op straat verplicht', *AD Rotterdam*, 20 januari 2006 en in een column van lijsttrekker Peter van Heemst op de website van de Partij van de Arbeid Rotterdam, gedateerd 24 januari 2006, <http://www.pvdarotterdam.nl/nieuwsbericht/2264>, site bezocht 11 mei 2006.
- 7 <http://www.rotterdam.nl/Rotterdam/Openbaar/Diensten/COS/Publicaties/PDF/gemeenteraadsverkiezingen2006.pdf>, site bezocht 11 mei 2006.
- 8 'Moskee mooiste gebouw Rotterdam', *NRC Handelsblad*, 3 april 2006.

Ter voorbereiding van dit boek heb ik vier jaar lang onderzoek gedaan aan de Faculteit der Historische en Kunstwetenschappen van de Erasmus Universiteit Rotterdam. Mijn onderzoek werd voor een belangrijk deel gefinancierd door de G.Ph. Verhagen-Stichting. Ik wil het bestuur van deze stichting daarvoor hartelijk danken. De Stichting Kunstpublicaties Rotterdam heeft de uitgave van dit boek vanaf het eerste begin ondersteund, zowel inhoudelijk als financieel. Daarvoor ben ik het bestuur van deze stichting zeer erkentelijk.

Dank ben ik verschuldigd aan velen die mij in de afgelopen vier jaar inhoudelijk hebben geholpen. Allereerst is dat mijn promotor prof.dr. Marlite Halbertsma, zonder wier inspirerende begeleiding ik nooit aan dit onderzoek zou zijn begonnen, laat staan dat ik het had afgemaakt. De leden van mijn kleine promotiecommissie, te weten prof.dr. Susanne Janssen, prof.dr. Jack Burgers en prof.dr. Paul van de Laar dank ik voor hun steun en laatste nuttige opmerkingen. Dankbaar ben ik ook voor de ideeënuitswisseling met prof.dr. Rolf Lindner, die tot mijn genoegen deel uitmaakt van mijn grote promotiecommissie.

De interviews die ik heb gehouden met diverse betrokkenen bij het stedelijk culturele leven van Rotterdam, vormen essentieel, uniek bronnenmateriaal voor dit boek. Voor hun soepele medewerking aan die interviews en hun toestemming om eruit te citeren dank ik Carel Alons, Riek Bakker, Cees van der Geer, Daan van der Have, Beerend Lenstra, Ted Langenbach, Evan van der Most, Hans Oldewarris, Jacques van Heijningen, Hans Kombrink, Joop Linthorst, Paul Martens, Henk Molenaar, Paul Noorman, Bas van der Ree, Jan Riezenkamp, Adriaan van der Staay, Bob Visser en Bas Vroege. Dankzij het razendsnelle typewerk van Janneke van Lisdonk kon ik de interviews optimaal benutten. Hoos Blotkamp en Hans Oldewarris waren zo vriendelijk mij inzage te geven in hun persoonlijke archieven.

Mijn mederedactieleden van de Stichting Kunstpublicaties Rotterdam, Frits Gierstberg, Marlite Halbertsma, Patricia Pulles, Wilma Sütö, Astrid Vorstermans en Kitty Zijlmans, dank ik voor hun vertrouwen in mij en de vruchtbare gesprekken over mijn onderzoek.

Bettina Furnee en Louis Verschoor, die samen met mij kunstgeschiedenis studeerden, moeten hier genoemd worden vanwege hun bereidheid, in een stadium dat er nog niet één letter op papier stond, om mij als paranimfen bij te staan tijdens de promotie. Louis Verschoor heeft mij bovendien veel nuttige informatie gegeven over popmuziek van de jaren zeventig en tachtig. Mijn studie kunstgeschiedenis aan de Rijksuniversiteit Leiden vormt de basis voor het perspectief dat ik koos voor mijn onderzoek. Hoe ver verwijderd ik met dit boek ook ben geraakt van kunstgeschiedenis in strikte zin, de aandacht voor representatie en het besef van de noodzaak van interpretatie zijn ondenkbaar zonder een kunsthistorische achtergrond.

Mijn ex-collega's van de Erasmus Universiteit wil ik danken voor hun belangstelling en adviezen, met name Ton Bevers, Nel van Dijk, Rick Dolphijn, Erik Hitters, Marike Huisman, Miriam van de Kamp, Bernadette Kester, Wouter de Nooij, Julia

Noordegraaf, Theresa Oostvogels, Marja Roholl en Valika Smeulders. Ian Horton heeft mij verschillende keren geholpen met Engelstalige papers die ik op conferenties heb gepresenteerd. Herman van Ulzen heeft voor mij geluidsmateriaal van minidisk overgezet op CD. Floris Paalman heeft mij informatie gegeven over de filmer Andor von Barsy. Bob Goedewaagen, Jeroen Grapendaal van Hotel New York, Jaap Jongert, Tom Kroeze, Petra Ligura, Paul Martens, Hajo Piebenga, Bas van der Ree, Matthijs Rorije van Dubbelklik, Peter Wilmer van Men at Work TV Produkties en Hans Wilschut dank ik voor hun hulp bij het aanleveren van fotomateriaal. De medewerkers van het Gemeentearchief Rotterdam, het Nederlands Filmmuseum, het Rijksbureau voor Kunsthistorische Documentatie en het Rotterdams Leeskabinet dank ik voor hun vriendelijke medewerking bij het vinden van literatuur, bronnen en beeldmateriaal.

Niemand kan zonder een stabiel thuisfront, zeker een promovendus niet. Ludo van Halem ben ik daarvoor op de eerste plaats heel veel dank verschuldigd, en direct daarna Trees van Hattem, onze oppas. Nina en Maria bedank ik voor de afleiding en voor nog veel meer. Aan hen, mijn twee luidruchtige muzen, draag ik dit boek op.

Rotterdam's urban and cultural climate changed dramatically in the years 1970–2000. But opinions vary as to what the most important changes were, and when they took place. I decided to choose an aspect that showed the change better than any other, namely the city's image in about 2000 as compared with that in 1970. If Rotterdam in 1970 was still a city with an identity crisis, a city that wanted to be small instead of big and cosy instead of rational, at century's end it was presented as the most metropolitan of all Dutch cities. This is an aspect of Rotterdam only latently present in the literature. It is a phenomenon that has never been seriously explored, though it is familiar to everyone. The introduction of this book shows examples of how Rotterdam is presented as a metropolis in words and images at the turn of the 21st century

The key question in this book is: what led to Rotterdam to be regarded as a metropolis? There are several answers that at first sight seem to hit the nail on the head, but in my opinion none is adequate. For example, the explanation that Rotterdam's metropolitan image is simply the result of years of city marketing, I find unconvincing. I feel supported in this by experts on city promotion strategies. An answer that might seem even more obvious, rooted as it is in an everyday, common-sense conception of image and reality, is that construction of the Rotterdam skyline has produced the image of a metropolis. This answer fails to hold up to scrutiny either. In chapter 2 we see that Rotterdam's metropolitan image is in fact much older, going back at least to the 1920s. Another fact that refutes this answer is that a Dutch city like The Hague by now has an impressive skyline yet is still not represented as a metropolis. The American geographer Harvey Molotch is intrigued by this phenomenon that cities have particular images ascribed to them that often have little to do with reality. In an essay published in 2000 he describes this phenomenon as a city's 'holistic characterizations'. He and his co-authors suggest that social scientists are unequipped to handle this phenomenon and seek to explain it using quantitative indicators, but that these are inadequate to the purpose. Molotch *et al.* conclude that the explanation should be sought in a city's historically shaped internal structure. The ethnologist Rolf Lindner likewise contends that a city's history is a contributory factor in creating a particular urban characterization.

Summing up, one can conclude that the commonsensical explanations for the coming about of Rotterdam's image as a metropolis – and for a city image in general – fall short on three counts: they overestimate the ability to craft an image for the city, they underestimate the persistence of the existing image, and they ignore that image's historical roots. To arrive at an explanation that does fit the bill, I have drawn on theories developed by others on the representation of cities. How I have used this theoretical material to arrive at an approach of my own, is the subject of chapter 1.

Theoretical premises

During the past two decades an awareness has been growing among urban researchers that how a city is represented is much less the result of that city's development than a key factor itself in that development. This awareness fits into the broader tendency within a number of disciplines that has been termed the 'cultural turn', the notion that culture is not the outcome of developments in other fields but is itself a guiding factor. The increasing interest in urban representation can be gauged from the deluge of publications and conferences on the subject.

My point of departure in studying the urban-cultural climate of Rotterdam in the period 1970–2000 is locked into this general concern. I proceed from the assumption that in that period there have been trade-offs between events, the built environment and the city's image. This book regards the representation of Rotterdam as an indelible part of the recent history of that city's urban-cultural climate. It does not, however, concern itself in any way with research in the strict sense into the image built up of Rotterdam in the above period. Such an investigation would focus exclusively on the visual and verbal picture painted of the city during the period in question. This would separate representation from the events and the urban landscape, eliciting a disembodied affair with little to say about the city's history. It is by examining the interaction between *social* developments, *material* developments and developments in the *representation* of the city that the transformation of Rotterdam in the years 1970–2000 is truly brought to light. The dynamics between these three aspects of the city are forever present in my description of the period 1970–2000 in Rotterdam.

Although interest in the image of the city fits into the wider tendency of the 'cultural turn', the question of representation in urban history is a particular problematic that thrusts itself upon us. There is a logical reason for this, although this is not mentioned in the literature on urban representation. The reasoning I wish to subscribe to is rooted in epistemology: it is the city's great scale that requires that it be perceived through the agency of representation. Put another way: anyone in the city is able to observe only a small part of it and never oversees the whole thing. This is the basic reason why the relationship between a city and its representation is so indissoluble.

The recent upsurge of interest in the image of the city originates from all manner of historical and socioscientific disciplines. Thus we see the German ethnologist Rolf Lindner working for a number of years now on an intriguing 'anthropology of the city'. He is most interested in the idea of a city based on stereotypical versions of the people who live there. In a article from 2006 entitled 'The Gestalt of the Urban Imaginary' he gives a perspective on the relationship between the imagined city and the realistic city that is closely allied to mine. Two elements in Lindner's paper, the overlapping of imaginary and real cities and an analysis of 'the cumulative texture of local urban culture' (borrowed from Gerald Suttles), are as crucial to my own approach.

Most writers on the representation of the city as a driving force limit themselves to erecting a theoretical framework. One felicitous exception is *The Image of Georgian Bath, 1700–2000*, Peter Borsay's exhaustive historical study dating from 2000. In it, Borsay makes clear that it is impossible to write a history

of the English city of Bath without considering its representation, as some developments can only be explained from the city's prevailing image.

The next question to present itself concerns what should be examined, and what left aside, to construct the imaginary Rotterdam. The texture metaphor borrowed from Gerald Suttles is certainly useful for our purpose. In my research I have restricted myself to texts and images (including audiovisuals) that refer to an existing image, that embroider on an existing pattern. Strictly personal utterances of what Rotterdam means to a particular individual have no place within the parameters of my research. The reach of the material to be examined has been influential too; of particular interest to me are statements on Rotterdam, in whatever form, intended for a wide audience or at least made in the public domain. Even just the intention of making a statement in public, implies at the very least a dialogue with the received image of the city. Public utterances (say in a newspaper) that poke fun at the image of Rotterdam as a world city are interesting too, although they distance themselves from the existing texture. In my search for evidence I have steered clear of such blind strategies as going through all the volumes of a particular newspaper throughout the years in question or watching every television programme about Rotterdam. I have instead looked in places where I knew or suspected I would find representations of Rotterdam that refer to the received image. My stepping-off point was the representation of Rotterdam as a metropolis. In the introduction, I show that this representation is resolutely present at the dawn of the 21st century. My investigations have taken me in search of the genesis, development and guiding influence of that dominant image.

I said that I reject the notion that city marketing is so powerful that it can shape the image of a city at will. There are all manner of factors and actors that contribute to the advent and development of an urban image, as this book will show. But it transpired from my research that there is one particular group of actors at the forefront, to wit, artists and other cultural practitioners. After a period in which Rotterdam's image as a world city went through a crisis, roughly the years 1965–1975, this group of creative people gave that image a new lease of life and advanced all kinds of urban initiatives out of a metropolitan perspective on the city. I urge that the strongest attention be paid to the activities of this group of cultural practitioners, these days often elegantly termed the 'creative class', and in doing so reject the description of the development of Rotterdam's urban-cultural climate as a process closely choreographed by the city council.

The characteristic uniting all the source material I collected for my research is that it consists of public statements that refer, as mentioned above, to the received image of Rotterdam. In terms of form and medium, however, these sources are extremely varied, ranging from publicity brochures and poems to columns in newspapers and TV commercials. My method of interpreting this wide assortment of material has an art-historical basis. I use an iconological method whose foundation was laid in the 1930s by Erwin Panofsky. Panofsky applied this method exclusively to visual art of former centuries though others have adapted the principles of his method to other fields of study. Even given the recent transformation of the history of art into 'visual studies', Panofsky remains a benchmark.

W.J.T. Mitchell, coiner of the term 'pictorial turn' and an influential writer on visual culture, calls Panofsky 'an inevitable model and starting point for any general account of what is now called "visual culture".'

Panofsky's iconological method is one of interpretation whose aim is to get at the meaning of an art work. The method says nothing about the work's aesthetic value; the artistic import of what is being interpreted is irrelevant. This means that non-artistic images can also be subjected to this manner of interpretation. In practice, the method can be used, with only the slightest modification, for describing and denoting all kinds of media including images, texts and audio-visual material.

Chapters 2 to 7

Chapter 2, 'From metropolitan airs to provincial ambitions', addresses the historical roots of Rotterdam's representation as a metropolis. It ends at the crisis encountered by the metropolitan image at the end of the 1960s, beginning of the '70s. The main title of chapter 3 is a quote from Jules Deelder, 'Modern times are here again'. Much of this chapter is devoted to the poet and performer Jules Deelder, or rather to his contribution to the revival of Rotterdam's metropolitan dream. Back in 1977 Deelder together with the Rotterdam film director Bob Visser made a documentary about Rotterdam that showcased the city's metropolitan aspects. Chapter 4, 'Magical years', steps off from two policy documents of 1987 in which the city council expounded on a renewal programme for Rotterdam. If the literature regards these documents as decisive for the city's further development, in this chapter I argue that that development was long under way when these documents saw the light of day. Chapter 5 charts the emergence of a network of artists and cultural entrepreneurs in Rotterdam who worked together out of a shared metropolitan perspective on the city. Chapter 6 shows why these men and women, Rotterdam's 'creative class', unfurled their activities in Rotterdam and not in Amsterdam, even though Amsterdam was the largest city in the Netherlands with the strongest cultural heritage. In chapter 7, lastly, I describe the development of the Kop van Zuid project in the 1990s as the materializing of a dream, a dream that Rotterdam's creative class had been nurturing since the 1970s.

BIBLIOGRAFIE

Aalst, I. van (1997), *Cultuur in de stad: Over de rol van culturele voorzieningen in de ontwikkeling van stadscentra*, Utrecht: Van Arkel

Aarts, M. (red.) (1987), *Leven in de stad: Rotterdam op weg naar het jaar 2000*, Rotterdam: Uitgeverij 010

Aarts, M. (red.) (1995), *Vijftig jaar wederopbouw Rotterdam: Een geschiedenis van toekomstvisies*, Rotterdam: Uitgeverij 010

Aarts, M. & B. Maandag (red.) (2000), *Accelerating Rotterdam, Stad in versnelling*, Rotterdam: OntwikkelingsBedrijf gemeente Rotterdam

Achterberg, P., H. de Bruijn et al. (1986), *De Kop van Zuid... daar zit muziek in: uitgangspunten voor de ontwikkeling van nieuwe stedelijke functies in de Kop van Zuid*, Rotterdam: Werkgroep ambtenaren van de dienst Stadsontwikkeling, projectgroep Bispo en projectgroep Katendrecht

Adrichem, J. van (1987), *Beeldende kunst en kunstbeleid in Rotterdam 1945–1985*, Rotterdam: Museum Boymans-van Beuningen

Albeda, W., W.S.P. Fortuyn et al. (1987), *Nieuw Rotterdam: een opdracht voor alle Rotterdammers*, Rotterdam: Adviescommissie Sociaal-Economische Vernieuwing Rotterdam, november 1987

Andela, G. & C. Wagenaar (red.) (1995), *Een stad voor het leven: Wederopbouw Rotterdam 1940–1965*, [Rotterdam]: De Hef

Anscombe, I. (1978), *Not another PUNK! book*, Londen: Aurum Press Ltd.

Anscombe, I. & D. Blair (1978), *PUNK!*, New York: Urizen Books

Ashworth, G.J. & H. Voogd (1990), *Selling the City: Marketing Approaches in Public Sector Urban Planning*, Londen: Belhaven

Asscher, L. (2005), *Nieuw Amsterdam: De ideale stad in 2020*, Amsterdam: Bert Bakker

Backx, B., et al. (red.) ([1970]), *Rotterdam 25 jaar na dato*, Rotterdam: Stichting C70

Bailey, J.T. (1989), *Marketing Cities in the 1980s and Beyond*, Chicago: American Economic Development Council

Bakker, H. & T. van Hoorn (1977), 'Rotterdamse wethouder Mentink: ik wil over m'n graf heen regeren', *Plan*, (2) februari, p. 25–32

Bakker, R. (1994), *Ruimte voor verbeelding*, Rotterdam, Uitgeverij 010/Stichting Rotterdam-Maaskant

Bakker, R. (1999), 'Hoe kom ik aan de overkant?' in: P.O. Ostoja et al. (red.), *Kop van Zuid 2*, Rotterdam: Uitgeverij 010, p. 8–17

Bakkes, J., et al. (red.) (1996), *De stad aan de man gebracht: Vijftig jaar gemeenteverlichting in Rotterdam*, Rotterdam: Verlichting Bestuursdienst Rotterdam

Balshaw, M. & L. Kennedy (red.) (2000), *Urban Space and Representation*, Londen/Sterling, Virginia: Pluto Press

Balzer, S. (1994), *Kop van Zuid, stad van morgen: Kwaliteit wordt realiteit*, Rotterdam: Communicatieteam Kop van Zuid, november 1994

Banham, R. (1980 (eerste druk 1960)), *Theory and Design in the First Machine Age*, Londen: The Architectural Press

Barbieri, U., et al. (red.) (1982), *Architectuur- en Stedebouwkaart van Rotterdam*, Rotterdam: DROS/RKS/AIR

Barbieri, U., et al. (1982), *De Kop van Zuid: Ontwerp en Onderzoek*, Rotterdam: Rotterdamse Kunststichting

Beeren, W. (red.) (1984), *Kunst uit Rotterdam*, Rotterdam: Museum Boymans-van Beuningen

Beeren, W., P. Donker Duyvis et al. (red.) (1982), *Het Nieuwe Bouwen in Rotterdam 1920–1960*, Delft: Delft University Press

Beijer, G., et al. (1994), *Over Rotterdam: Toekomstvisies aangeboden aan Joop Linthorst bij zijn afscheid als gemeenteraadslid en wethouder van de gemeente Rotterdam*, Rotterdam: Uitgeverij 010

Bekaert, G., et al. (1996), *De brug: poëzie en kunst/The Erasmus Bridge: poetry and art*, Rotterdam: Gemeentewerken/NAi Uitgevers

Berg, L. van den, J. van der Borg & J. van der Meer (1995), *Urban Tourism: Performance and strategies in eight European cities*, Aldershot (etc.): Avebury

Berg, L. van den, L.H. Klaassen & J. van der Meer (1990), *Strategische City-Marketing*, Schoonhoven: Academic Service

Berg, L. van den, J. van der Meer & A.H.J. Otgaar (1999), *De Aantrekkelijke Stad: Katalysator voor Economische Ontwikkeling en Sociaal Revitalisering: Een internationaal vergelijkend onderzoek naar de ervaringen van Birmingham, Lissabon en Rotterdam*, Rotterdam:

European Institute for Comparative Urban Research (EURICUR) Erasmus Universiteit Rotterdam

Bestuursdienst Directie SOB (1994), *Kop van Zuid: Overzicht van raadsvoorstellen en -besluiten, Boek 1*, Rotterdam: Bestuursdienst Rotterdam, september 1994

- Bestuursdienst Directie SOB (1994)**, *Kop van Zuid: Bijlagen bij overzicht van Raadsvoorstellen en -besluiten, Boek 2-A*, Rotterdam: Bestuursdienst, september 1994
- Bianchini, F. & M. Parkinson (red.) (1993)**, *Cultural policy and urban regeneration: The West European experience*, Manchester/New York: Manchester University Press
- Bienert, M. (1992)**, *Die eingebildete Metropole: Berlin im Feuilleton der Weimarer Republik*, Stuttgart: J.B. Metzlersche Verlagsbuchhandlung
- Blazwick, I. (red.) (2001)**, *Century City: Art and Culture in the Modern Metropolis*, Londen: Tate Publishing
- Blijstra, R. (1965)**, *Rotterdam stad in beweging*, Amsterdam (etc.): De Arbeiderspers
- Boehm, L.B.K. (1999)**, *Infamous City: Popular Culture and the Enduring Myth of Chicago*, Ph.D. Thesis Department of History, [Bloomington]: Indiana University
- Boele, C. (1990)**, 'Rivaliteit Amsterdam-Rotterdam: De publiciteit rond de controverse Van Hall-Van Walsum (1957-1965)', *Geografisch Tijdschrift*, (XXV), p. 252-261
- Boele, C. & C. Helfferich (1986)**, *Amsterdam – Rotterdam: Drie eeuwen rivaliteit*, Rotterdam: Historisch Museum De Dubbele Palmboom
- Boer, J.W. de & C. Oorthuys (1959)**, *Rotterdam dynamische stad*, Amsterdam: Contact
- Boode, A. de & P. van Oudheusden (1985)**, *De Hef. Biografie van een spoorbrug*, Rotterdam: De Hef
- Boogaarts, I. (2001)**, 'Rotterdam is vele festivals', in: G. Engbersen & J. Burgers (red.), *De verborgen stad: De zeven gezichten van Rotterdam*, Amsterdam: Amsterdam University Press, p. 215-227
- Boomkens, R. (1998)**, *Een drempelwereld: Moderne ervaring en stedelijke openbaarheid*, Rotterdam: NAI Uitgevers
- Boomkens, R. (2000)**, *Sign of the times: De popsong als volkslied van de globalisering*, Amsterdam: Vossiuspers AUP
- Bordewijk, F. (1998 (eerste druk 1938))**, *Karakter: Roman van zoon en vader*, Amsterdam: BulkBoek
- Borsay, P. (2000)**, *The Image of Georgian Bath, 1700-2000: Towns, Heritage and History*, Oxford: University Press
- Borsay, P. (2002)**, 'Sounding the Town', *Urban History*, 29 (1), p. 92-102
- Bosma, K. & C. Wagenaar (2002)**, 'De macht van de makers: De planningseuforie bij de wederopbouw van Rotterdam en Warschau', in: M. de Keizer, M.H. van Bruggen, E. Somers & A. van Son (red.), *Utopie: Utopisch denken, doen en bouwen in de twintigste eeuw* (Dertiende jaarboek van het Nederlands Instituut voor Oorlogsdocumentatie), Amsterdam: NIOD/Zutphen: Walburg Pers, p. 184-208
- Bout, J. van den & E. Pasveer (red.) (1994)**, *Kop van Zuid*, Rotterdam: Uitgeverij 010
- Boyer, M.C. (1994)**, *The City of Collective Memory: Its Historical Imagery and Architectural Entertainments*, Cambridge, Massachusetts/Londen: The MIT Press
- Brouwer, R. (1992)**, *Stedelijke revitalisering en kunstbeleid in Rotterdam*, doctoraalscriptie Vrijetijds wetenschappen, Tilburg: KUB
- Brouwers, R. (1998)**, 'Het NAI – de geschiedenis van een ontwerpogave', in: R. Brouwers et al. (red.), *Het Nederlands Architectuurinstituut*, Rotterdam, NAI Uitgevers, p. 64-83
- Bruse, M.J., et al. (1938)**, *De schoonheid van ons land: Deel VI: Rotterdam*, Amsterdam: Uitgeverij Contact
- Bureau Bakker en Bleeker B.V. (1987)**, *Toeristisch-recreatieve structuur Rotterdam*, Amsterdam: Bureau Bakker en Bleeker B.V., Tuin en Landschapsarchitecten, Adviseurs voor ruimtelijke ordening en planologie, januari 1987
- Bureau Voorlichting van Stadsontwikkeling & Bureau Voorlichting Stadhuis Rotterdam (1976)**, *Binnenstadsboek: 200 ideeën voor een betere binnenstad van Rotterdam*, Rotterdam
- Burgers, J. (red.) (1992)**, *De Uitstad: Over stedelijk vermaak*, Utrecht: Van Arkel
- Burgers, J. (2002)**, *De gefragmenteerde stad*, Amsterdam: Boom
- Burgers, J., A. Kreukels & M. Mentzel (red.) (1993)**, *Stedelijk Nederland in de jaren negentig*, Utrecht: Van Arkel
- Buursink, J. (1991)**, *Steden in de markt: Het elan van citymarketing*, Muiderberg: Dick Coutinho
- Cachet, E.A., M.K. Willems & G. Richards (2003)**, *Eindrapport Culturele Identiteit van Nederlandse Gemeenten*, Rotterdam: ERBS (Erasmus University Centre for Contract Research and Business Support BV/ Rotterdams Instituut voor Sociaal-Wetenschappelijk Beleidsonderzoek BV), februari 2003
- Cammen, H. van der & L.A. de Klerk (1993 (eerste druk 1986))**, *Ruimtelijke Ordening: Van plannen komen plannen*, Utrecht: Het Spectrum
- Centraal Planbureau (1999)**, *Randvoorwaarden voor een economische onderbouwing van een verbeterde zeetoegang voor het Noordzeekanaalgebied*, Den Haag: Centraal Planbureau, 27 april 1999

- Chambers, I. (1985), *Urban Rhythms: Pop Music and Popular Culture*, Hampshire: MacMillan
- Colenbrander, B. (1995), *OMA: De sublieme start van een architectengeneratie*, Rotterdam: NAI Uitgevers
- College van Burgemeesters en Wethouders Gemeente Rotterdam (1991), *Kop & Schouders: Strategische Visie en Plan van Aanpak tot wederzijds profijt voor de Kop van Zuid en de omliggende wijken*, Rotterdam, maart 1991
- Connell, J. & C. Gibson (red.) (2003), *Sound Tracks: Popular music, identity and place*, Londen/New York: Routledge
- Coon, C. (1977), *1988: The new wave punk rock explosion*, Londen/New York: Orbach and Chambers Limited/Hawthorn Books, Inc.
- Cornelissen, M. (1995), *Perspektief in Rotterdam 1980–1993*, doctoraalscriptie Vakgroep Kunstgeschiedenis, Utrecht: Universiteit Utrecht
- Crimson, P. Gadanho, B. Lootsma & R. van Toorn (red.) (2001), *Post. Rotterdam: Architecture and City after the tabula rasa/Arquitectura e Cidade após a tabula rasa*, Rotterdam: Uitgeverij 010
- Cusveller, S. (1991), 'Recycling Rotterdam', in: H. Berens & D.L. Camp (red.), *DWL-terrein Rotterdam: Van waterfabriek tot woonwijk*, Rotterdam: Uitgeverij 010, p. 56-63
- Cusveller, S. (red.) (1994), *Stad! De stad en haar identiteit*, Hoogezand: Molior
- Deelder, J. (1994), *Renaissance: Gedichten '44-'94*, Amsterdam: De Bezige Bij
- Deelder, J.A. & V. Mentzel (1984), *Stadslicht*, Rotterdam: Kreits
- Devolder, A.-M. (red.) ([1988]), *Tracé Spoortunnel: Negen concepten/The Railway Tunnel Site: Nine Concepts*, Rotterdam: Uitgeverij 010
- Dijk, H. van (1995), 'De gezelligheids-revolutie 1965–1985', in: M. Aarts (red.), *Vijftig jaar wederopbouw Rotterdam: Een geschiedenis van toekomstvisies*, Rotterdam: Uitgeverij 010, p. 161-192
- Donald, J. (1992), 'Metropolis: The City as Text', in: R. Bock & K. Thompson (red.), *Social and Cultural Forms of Modernity*, Cambridge: Polity Press in Association with The Open University, p. 417-461
- DROS GB GW (1985), *Struktuurschets Kop van Zuid*, Rotterdam: DROS GB GW, januari 1985
- Duermeijer, E. (2000), *Booming Business: over de lucratieve stad en revitalisering: een analyse van twee waterfront projecten: de Docklands in Londen en de Kop van Zuid in Rotterdam*, doctoraalscriptie Faculteit der Historische en Kunstwetenschappen/Kunst en Cultuurwetenschappen, Rotterdam: Erasmus Universiteit
- Elkins, J. (2003), *Visual Studies: A Skeptical Introduction*, New York/Londen: Routledge
- Engbersen, G. & J. Burgers (red.) (2001), *De verborgen stad: De zeven gezichten van Rotterdam*, Amsterdam: Amsterdam University Press
- d'Eramo, M. (2003 (oorspr. uitgave 1999)), *The Pig and the Skyscraper: Chicago: A History of our Future*, Londen/New York: Verso
- Erve, I. van (red.) (2004), *We Built Dreams: 25 jaar Hal 4*, Rotterdam: Hal 4
- EUR (1999), *Het succes van de stad: De succesvolle stad van de 21ste eeuw - De stad als laboratorium: Lezingen uit het lustrumcongres 30 september 1998*, Rotterdam: Erasmus Universiteit Rotterdam Afdeling Interne & Externe Betrekkingen
- Falkenburg, R.L. (1993), 'Iconologie en historische antropologie: een toenadering', in: M. Halbertsma & K. Zijlmans (red.), *Gezichtspunten: Een inleiding in de methoden van de kunstgeschiedenis*, Nijmegen: SUN, p. 139-174
- Featherstone, M. (1991), *Consumer Culture and Postmodernism*, Londen: Sage
- Filmmuseum, Nationaal Fotorestauratie Atelier, Nederlands Fotoarchief, Nederlands Foto Instituut & V2_Organisatie (1999), *Las Palmas Het Plan: Internationaal Centrum voor Foto, Film & Mediatechnologie*, Rotterdam: Projectbureau Las Palmas/Communicatie-team Kop van Zuid, 30 september 1999
- Fleming, J. (1995), *What kind of house party is this?* Slough, Berkshire: MIY Publishing
- Florida, R. (2002), *The Rise of the Creative Class: And How It's Transforming Work, Leisure, Community and Everyday Life*, New York: Basic Books
- Frijhoff, W. (1993), 'Beelden, verhalen, daden: stads-cultuur', in: A.D. de Jonge & M.D. de Wolff (red.), *De Rotterdamse cultuur in elf spiegels*, Rotterdam: Uitgeverij 010, p. 9-18
- Frijhoff, W. (1989), 'De stad en haar geheugen', *Oase: Tijdschrift voor ontwerp, onderzoek en onderwijs*, (24), p. 14-21
- Gaemers, C. (1996), *Achter de schermen van de kunst: Rotterdamse Kunststichting 1945–1995*, Rotterdam: De Hef
- Galema, W. (red.) (2004), *Europe's Favourites: Architecture in Rotterdam*, Rotterdam: AIR

- Gehrels, C., et al. (Berenschot) ([2003]), *Choosing Amsterdam: Brand, concept and organisation of the city marketing*, Amsterdam: Gemeente Amsterdam
- Gelder, K. & S. Thornton (red.) (1997), *The Subcultures Reader*, Londen/New York: Routledge
- Gemeente Rotterdam (1991), *Bestemmingsplan Kop van Zuid*, Rotterdam: Gemeente Rotterdam, maart 1991
- Geurtsen, R., et al. (1990), 'Timmeren aan Rotterdam: Moderniteit als traditie', in: D.L. Camp & M. Provoost (red.), *Stadstimmeren: 650 jaar Rotterdam stad*, Rotterdam: Gemeente Rotterdam/Manifestatie Stadstimmeren, p. 21-45
- Gillett, C. (1983 (eerste druk 1970)), *The Sound of the City: The Rise of Rock and Roll*, Londen: Souvenir Press
- Goethem, M.P.F.A. van, et al. (red.) (1984), *Plannen in de vier grote steden: Inhoudelijke en procedurele ontwikkelingen met betrekking tot de structuurplanning in de vier grote steden*, Utrecht: Rijksuniversiteit Utrecht
- Gold, J.R. & S.V. Ward (red.) (1994), *Place Promotion: The use of publicity and marketing to sell towns and regions*, Chichester (etc.): John Wiley & Sons
- Goossens, J. & J. Vedder (1996), *Het gejuich was massaal: Punk in Nederland 1976–1982*, Amsterdam: Jan Mets
- Gorkom, J.A. van, et al. (1979), *Tien jaar groei: Opmerkingen bij het vertrek van RKS-directeur A.J. van der Staay (sonde-special)*, Rotterdam: RKS
- Green, N. (2005), 'Songs from the Wood and Sounds of the Suburbs: A Folk, Rock and Punk Portrait of England, 1965–1977', *Built Environment*, 31 (3), p. 255-270
- Groenendijk, A. (1991), *Het Produkt Rotterdam: Kan het beleid van de stad Rotterdam in de periode 1945–1990, gericht op bedrijvigheid en bevolking, een city-marketing beleid genoemd worden?* doctoraal-scriptie Maatschappijgeschiedenis, Rotterdam: Erasmus Universiteit
- Haan, H. de & I. Haagsma (1982), *Stadsbeeld Rotterdam 1965–1982*, Utrecht: Oosthoek's Uitgeversmaatschappij B.V.
- Haas, M. ([1996]), 'Tien jaar Ted: Het aanhoudende succes van de MTC-party's', *Nieuwe Revue*, 9 oktober-16 oktober, p. 52-57
- Hagendijk, W. (1994), *10 jaar zomercarnaval Rotterdam*, Rotterdam: Museum van Volkenkunde/Van de Rhee
- Hajer, M.A. (1993), 'Rotterdam: redesigning the public domain', in: F. Bianchini & M. Parkinson (red.), *Cultural policy and urban regeneration: The West European experience*, Manchester/New York: Manchester University Press, p. 48-72
- Halbertsma, M. (2000), 'Amsterdam, de eeuwige strijd met', in: P. van Ulzen (red.), *90 over 80: Tien jaar beeldende kunst in Rotterdam: de dingen, de mensen, de plekken*, Rotterdam: NAI Uitgevers/Stichting Kunstpublicaties Rotterdam, p. 22-23
- Halbertsma, M. & P. van Ulzen (red.) (2001), *Interbellum Rotterdam: Kunst en cultuur 1918–1940*, Rotterdam: NAI Uitgevers
- Hall, P. (1966), *The World Cities*, Londen: Weidenfeld and Nicholson
- Hall, P. (1998), *Cities in Civilization*, New York: Pantheon Books
- Happel, F. & P. Wilson ([1999]), *Het nieuwe Luxor/The new Luxor*, Rotterdam: Luxor Theater Rotterdam
- Harding, V. (2002), 'Introduction: music and urban history', *Urban History*, 29 (1), p. 5-7
- Hazewinkel, H.C. & J.E. van der Pot (red.) (1942), *Vier eeuwen Rotterdam: Citaten uit reisbeschrijvingen, rapporten, redevoeringen, gedichten en romans*, Rotterdam: W.L. & J. Brusse's Uitgeversmaatschappij N.V.
- Hebdige, D. (1979), *Subculture: The Meaning of Style*, Londen/New York: Methuen & Co
- Hefting, P. & D. van Ginkel (1995), *Hard Werken Inizio*, Rotterdam: Uitgeverij 010
- Heiden, M. & A. Piersma (red.) (2003), *Hotel New York: 10 jaar in Rotterdam*, Rotterdam: Hotel New York
- Heijs, J. & F. Westra (1996), *Que le tigre Danse. Huub Bals een biografie*, Amsterdam: Otto Cramwinckel
- Hemel, Z. (red.) (2003), *Stedebouw & Ruimtelijke Ordening, themanummer de Europese binnenstad*, Den Haag: Nederlands Instituut voor Ruimtelijke Ordening en Volkshuisvesting
- Henry, T. (1989), *Break All Rules! Punk Rock and the Making of a Style*, Ann Arbor/Londen: U.M.I. Research Press
- Hitters, E. (1996), *Patronen van patronage: Mecenaat, protectoraat en markt in de kunstwereld*, Utrecht: Jan van Arkel
- Een hotel in Rotterdam aan de Maas* (1991), Rotterdam: [Dizzy Holding]
- Huijzer, D. & J.P. Schutten (red.) (1997), *Dat zijn nou typisch Rotterdammers: Gids voor xenofielen*, Leiden: Krikke c.s.
- Hulscher, L. (1994), *De menselijke stem: 25 jaar Poetry International. Sphinx Cultuurprijs voor Martin Mooij*, Zutphen: Walburg Instituut
- Jobse, R.B., H.M. Kruythoff & S. Musterd (1990),

- Stadsgewesten in beweging: Migratie naar en uit de vier grote steden*, Utrecht: Rijksuniversiteit Utrecht/Delft: Technische Universiteit Delft/Amsterdam: Universiteit van Amsterdam
- Jong, J. de, H. Meyer & M. Mooij (red.) (1984)**, *Die stad komt nooit af: Een collage van verhalen en foto's over stadsvernieuwing in Rotterdam*, Rotterdam: Uitgeverij 010
- Kamp, M. van de (2003)**, *'One eye sees, the other feels': Het locatiekeuzeproces van kleine culturele ondernemingen in Amsterdam en Rotterdam*, Master's Thesis Faculty of History and Arts, Department of Culture and the Arts, Rotterdam: Erasmus University
- Kearns, G. & C. Philo (red.) (1993)**, *Selling Places: The City as Cultural Capital, Past and Present*, Oxford (etc.): Pergamon Press
- Keunen, B. (2001)**, 'Artistic subcultures in the metropolis and the chaotic city experience: The case of the New York music scene of the 1980s', in: H. Krabbendam, M. Roholl & T. de Vries (red.), *The American Metropolis: Image and Inspiration*, Amsterdam: VU University Press, p. 225-235
- King, A.D. (1995)**, 'Re-presenting world cities: cultural theory/social practice', in: P.L. Knox & P.J. Taylor (red.), *World cities in a world-system*, Cambridge: Cambridge University Press, p. 215-231
- King, A.D. (red.) (1996)**, *Re-Presenting the City*, Hampshire/Londen: Macmillan Press LTD
- Klamer, A. & D. Kombrink (2004)**, *Het verhaal van de Rotterdamse haven: Een narratieve analyse*, Rotterdam: Stichting Economie & Cultuur
- Klein, A. & H. Besselaar ([1959])**, *Amsterdam Rotterdam: Twee steden rapsodie*, Baarn: In den Toren
- Klerk, L. de (1990)**, 'Hoe groot is Rotterdam?', *Geografisch Tijdschrift*, XXIV (3), p. 200-211
- Kloos, M. (red.) (1988)**, *Amsterdam: An architectural lesson*, Amsterdam: THOTH
- Kloosterman, R. (2001)**, *Ruimte voor reflectie*, Amsterdam: Vossiuspers UvA
- Kloosterman, R. (2002)**, 'De stad, de cultuur en het geld: Een eerste cijfermatige exercitie rond "cultural industries" in Nederland', *Stedebouw & Ruimtelijke Ordening*, 83 (2), p. 26-29
- Kloosterman, R.C. (red.) (2005)**, *Music and the City (special issue of Built Environment)*, Volume 31, nr. 3, Oxon: Alexandrine Press
- Kloosterman, R. & E. Stegmeijer (2004)**, 'Cultural Industries in the Netherlands – Path-Dependent Patterns and Institutional Contexts: The Case of Architecture in Rotterdam', *Petermanns Geographische Mitteilungen*, 148 (4), p. 68-75
- Knaap, G.A. van der & G. Mik (1990)**, 'Internationalisering van de kantoren in het grootstedelijk milieu: Rotterdam in een ruimere context', *Geografisch Tijdschrift*, XXIV (3), p. 230-240
- Knaap, G.A. van der & W.F. Sleegers (1990)**, 'Stedelijke vernieuwing en structuurverandering van de bevolking in Rotterdam', *Geografisch Tijdschrift*, XXIV (3), p. 212-223
- Knippenberg, T. & P. Knippenberg (red.) [1971?]**, *Kralingen '70: 'n grote blijde bende*, Utrecht: Knippenbergs Uitgeverij
- Koolhaas, R. (1988)**, 'Epilogue', in: M. Kloos (red.), *Amsterdam: An Architectural Lesson*, Amsterdam: Thoth, p. 108-118
- Koolhaas, R. (1996)**, *Conversations with Students*, Houston: Rice University School of Architecture/New York: Princeton Architectural Press
- Koolhaas, T., et al. (1987)**, *De Zuidkade van Rotterdam: Planbeschrijving behorend bij het stedenbouwkundig ontwerp De Kop van Zuid*, Almere: BV Ontwerpbureau ir Teun Koolhaas Associates, 28 januari 1987
- Koot, R. (2001)**, 'De Hef en het imago van de modernste stad van Nederland: Een brug tussen haven en avant-garde', in: M. Halbertsma & P. van Ulzen (red.), *Interbellum Rotterdam: Kunst en cultuur 1918-1940*, Rotterdam: NAI Uitgevers, p. 20-44
- Kostelanetz, R. (2003)**, *SoHo: The Rise and Fall of an Artists' Colony*, New York/Londen: Routledge
- Laar, P.T. van de (1998)**, *Veranderingen in het geschiedbeeld van de koopstad Rotterdam*, Rotterdam: de auteur
- Laar, P.T. van de (2000)**, *Stad van formaat: Geschiedenis van Rotterdam in de negentiende en twintigste eeuw*, Zwolle: Waanders
- Laing, D. (1985)**, *One Chord Wonders: Power and Meaning in Punk Rock*, Milton Keynes/Philadelphia: Open University Press
- Landry, C. (2000)**, *The Creative City: A Toolkit for Urban Innovators*, Londen: Comedia/Earthscan
- Law, C.M. (1993)**, *Urban Tourism: Attracting Visitors to Large Cities*, Londen/New York: Mansell
- Lee, M. (1997)**, 'Relocating Location: Cultural Geography, the Specificity of Place and the City Habitus', in: J. McGuigan (red.), *Cultural Methodologies*, Londen: Thousand Oaks/New Delhi: Sage, p. 126-141
- Leeuw, K. de, et al. (red.) (2000)**, *Jong! Jongeren-cultuur en stijl in Nederland 1950-2000*, Zwolle: Waanders (etc.)

- Lewis, N. (1992), *Inner city regeneration: the demise of regional and local government*, Buckingham (etc.): Open University Press
- Leyshon, A., D. Matless & G. Revill (red.) (1998), *The Place of Music*, New York/Londen: The Guildford Press
- Lieftinck, M. (2003), *Appeltaart zonder appels? De beeldvorming van Rotterdam van 1945 tot 1975 in Nederlandse en buitenlandse architectuurtijdschriften*, Master's Thesis Faculteit der Historische en Kunstwetenschappen, Kunst- en Cultuurwetenschappen, Rotterdam: Erasmus Universiteit
- Lindner, R. (2002), 'Klänge der Stadt', in: C. Kaden & V. Kalisch (red.), *Musik und Urbanität*, Essen: Die blaue Eule, p. 171-176
- Lindner, R. (2003), 'Der Habitus der Stadt – ein kultur-geographischer Versuch', *Petermanns Geographische Mitteilungen*, 147 (2), p. 46-53
- Lindner, R. (2004), *Walks on the Wild Side: Eine Geschichte der Stadtforschung*, Frankfurt am Main: Campus
- Lindner, R. (2005), 'Le grand récit des crottes de chien: De la mythographie de Berlin', *Sociologie et Sociétés*, 37 (1), p. 217-229
- Lindner, R. (2006), 'The Gestalt of the Urban Imaginary', *European Studies*, 23 (2006), p. 35-42.
- Linthorst, J. (1994), 'Over Rotterdam: Voordracht ter gelegenheid van het afscheid van Wim Crouwel als directeur van het Museum Boymans-van Beuningen op 27 november 1993 te Rotterdam', in: G. Beijer et al. (red.), *Over Rotterdam: Toekomstvisies aangeboden aan Joop Linthorst bij zijn afscheid als gemeenteraadslid en wethouder van de gemeente Rotterdam*, Rotterdam: Uitgeverij 010, p. 14-25
- Luxor Theater, F. Happel & LS Concept Design Management (red.) (2001), *Het nieuwe Luxor Theater Rotterdam*, Rotterdam: Uitgeverij 010
- Lynch, K. (1960), *The Image of the City*, Cambridge, Massachusetts/Londen: The MIT Press
- Maandag, B. (2001), *Rotterdam Hoogbouwstad*, Rotterdam: Dienst Stedebouw + Volkshuisvesting en OntwikkelingsBedrijf Rotterdam
- Madsen, P. & R. Plunz (red.) (2002), *The Urban Lifeworld: Formation, Perception, Representation*, Londen/New York: Routledge
- Manshanden, W., P. Rutten et al. (2005), *Creatieve industrie in Rotterdam*, Delft: TNO
- Manshanden, W.J.J., O. Raspe & P. Rutten (2004), 'De waarde van creatieve industrie', *ESB*, 28 mei 2004, p. 252-254
- Marlet, G. & C. van Woerkens (2006), *Atlas voor gemeenten 2006*, Utrecht: Stichting Atlas voor gemeenten
- Marsman, E. (1995), 'Voltooid. De moeizame geschiedenis van het Nederlands Foto Instituut', in: H. van Dulken et al. (red.), *Stilstaande beelden: ondergang en opkomst van de fotografie (Jaarboek Kunst en beleid in Nederland; dl. 7)* Amsterdam: Boekmanstichting/Van Gennep, p. 33-53
- Marsman, E. (2005), 'Ieder voor zich en niks voor hen allen: Ontbrekend fotografiebeleid in Nederland', *Boekman*, 5 (63), p. 11-31
- Meer, J. van der (1989), *Wat beweegt de stad? Studie naar de stedelijke dynamiek in de Rotterdamse agglomeratie*, dissertatie Rotterdam: Erasmus University
- Metz, T. (2002), *Pret! Leisure en landschap*, Rotterdam, NAI Uitgevers
- Meyer, H. (1994), 'Monumentaal en informeel', in: J. van d. Bout & E. Pasveer (red.), *Kop van Zuid*, Rotterdam: Uitgeverij 010, p. 107-120
- Meyer, H. (1999), *City and Port: Urban Planning as a Cultural Venture in London, Barcelona, New York, and Rotterdam: changing relations between public urban space and large-scale infrastructure*, Utrecht: International Books
- Meyer, H. (2002), 'Rotterdam: The promise of a new, modern society in a new, modern city 1940 to the present', in: J. Ockman (red.), *Out of Ground Zero: Case Studies in Urban Reinvention*, München (etc.): Prestel, p. 84-97
- Micke, W. (1971), *Wat denkt U er eigenlijk van? Meninge van Rotterdammers over C'70*, Rotterdam: Universitaire Pers Rotterdam
- Mik, G. (red.) (1989), *Herstructureren in Rotterdam: Moderniseren en internationaliseren in de Kop van Zuid*, Amsterdam: Koninklijk Nederlands Aardrijkskundig Genootschap/Rotterdam: Economisch-geografisch Instituut Erasmus Universiteit Rotterdam
- Miles, M., T. Hall & I. Borden (red.) (2000), *The City Cultures Reader*, Londen/New York: Routledge
- Mitchell, W.J.T. (1994), *Picture Theory: Essays on Verbal and Visual Representation*, Chicago/Londen: The University of Chicago Press
- Molotch, H. (1996), 'L.A. as Design Product: How Art Works in a Regional Economy', in: A. J. Scott & E. W. Soja (red.), *The City: Los Angeles and Urban Theory at the End of the Twentieth Century*, Berkeley/Los Angeles, p. 225-227
- Molotch, H., W. Freudenburg & K.E. Paulsen (2000),

- 'History Repeats Itself, But How? City Character, Urban Tradition, and the Accomplishment of Place', *American Sociological Review*, 65, december, p. 791-823
- Mommaas, H. (2002)**, 'City Branding: De noodzaak van sociaal-culturele doelen/The necessity of socio-cultural goals', in: Urban Affairs & V. Patteuw (red.), *City Branding: Image Building & building images*, Rotterdam: NAI Uitgevers, p. 35-47
- Mommaas, H. (2003)**, 'De creatieve industrie: Korte introductie van een gedachtengang', in: H. le Blanc et al. (red.), *Het creatief DNA van de regio Eindhoven: Een inventarisatie*, Eindhoven: Stichting Alice, p. 12-23
- Nederlands Foto Instituut, Nederlands Fotoarchief & Nationaal Fotorestauratie Atelier (2001)**, *Blauwdruk voor het Nederlands fotomuseum*, Rotterdam: Nederlands Foto Instituut/Nederlands Fotoarchief/Nationaal Fotorestauratie Atelier, 1 december 2001
- Neill, W.J.V., D.S. Fitzsimons & B. Murtagh (red.) (1995)**, *Reimagining the Pariah City Urban development in Belfast & Detroit*, Aldershot (etc.): Avebury
- Nelissen, N. (1989)**, *Stedenstrijd: Beschouwingen over inter- en intra-urbane rivaliteit*, Zeist: Kerckebosch
- Noordman, T.B.J. (2004)**, *Cultuur in de citymarketing*, 's-Gravenhage: Elsevier Overheid
- Notenboom, E.W. & B. Maandag (2003)**, 'Metamorfose Rotterdam 2', *Rotterdams Dagblad*
- Nuchelmans, A. (2005)**, 'Een felomstreden erfenis: Het Wertheimer-legaat als spijltzwam', *Boekman*, 5 (63), p. 68-77
- O'Connor, J. (1999)**, 'Popular Culture, Reflexivity and Urban Change', in: J. Verwijnen & P. Lehtuvuori (red.), *Creative Cities: Cultural Industries, Urban Development and the Information Society*, Helsinki: University of Art and Design Helsinki, p. 76-101
- O'Connor, J. & D. Wynne (red.) (1996)**, *From the Margins to the Centre: Cultural production and consumption in the post-industrial city*, Aldershot: Arena
- Oldewarris, H. & P. de Winter (red.) (2003)**, *20 jaar/years 010 1983-2003*, Rotterdam: Uitgeverij 010
- OntwikkelingsBedrijf Rotterdam (2004)**, *Economische Verkenning Rotterdam 2004*, Rotterdam: OntwikkelingsBedrijf Rotterdam, november 2004
- Oosterhout-Bos, R. van (red.) (2002)**, *Generating Culture: Roots and Fruits*, z.pl. [Den Haag]: Deltametropool/Ministerie van VROM
- Ostendorf, W. (1990)**, 'Het imago van Rotterdam', *Geografisch Tijdschrift*, XXIV (3), p. 273-277
- Ostendorf, W., J. Buursink & R. van Engelsdorp Gastelaars (1988)**, *Atlas van Nederland: Deel 3: Steden, 's-Gravenhage: Staatsuitgeverij*
- Ostoja, P.O., et al. (red.) (1999)**, *Kop van Zuid 2*, Rotterdam: Uitgeverij 010
- Oudheusden, P. van & H. Verhey (1986)**, *De Mensch Deelder*, Utrecht/Antwerpen: Veen
- Palmer, M. (1981)**, *New Wave Explosion: How punk became new wave became the 80's*, Londen/New York: Proteus Books
- Panofsky, E. (1972 (eerste druk 1939))**, *Studies in Iconology: Humanistic Themes In the Art of the Renaissance*, New York: Icon Editions (etc.)
- Park, R.E., E.W. Burgess & R.D. McKenzie (1976 (eerste druk 1925))**, *The City*, Chicago/Londen: The University of Chicago Press
- Perrée, R. (2000)**, 'Zien (1980-1986)', in: P. van Ulzen (red.), *90 over 80: Tien jaar beeldende kunst in Rotterdam: de dingen, de mensen de plekken*, Rotterdam: NAI Uitgevers/Stichting Kunstpublicaties Rotterdam, p. 198-199
- Pile, S. & N. Thrift (red.) (2000)**, *City A-Z*, Londen/New York: Routledge
- Pinder, D. & K.E. Rosing (1988)**, 'Public policy and planning of the Rotterdam waterfront: a tale of two cities', in: B.S. Hoyle, D.A. Pinder & M.S. Husain (red.), *Revitalising the Waterfront: International Dimensions of Dockland Redevelopment*, Londen/New York: Belhaven Press, p. 114-128
- Planteam Binnenhaven-Spoorweghaven-Wilhelminapier (1984)**, *Structuurschets 'DE KOP VAN ZUID'*, Rotterdam, DROS GB GW, oktober 1984
- Projectbureau Rotterdam Waterstad (1987)**, *Rotterdam 1990: Een inventarisatie van mogelijkheden (eerste concept)*, Rotterdam, Projectbureau "Rotterdam Waterstad", juli 1987
- Provoost, M. (1991)**, 'Het DWL-terrein op de driesprong', in: H. Berens & D.L. Camp (red.), *DWL-terrein Rotterdam*, Rotterdam: Uitgeverij 010, p. 32-39
- Provoost, M. (1995)**, 'Massa en weerstand 1920-1945', in: M. Aarts (red.), *Vijftig jaar wederopbouw Rotterdam: Een geschiedenis van toekomstvisies*, Rotterdam: Uitgeverij 010, p. 65-96
- Reijndorp, A. & H. Meijer (1987)**, 'Door de Maas zijn wij: Door niets anders', *Bouw*, (8) 17 april 1987, p. 60-64
- Reijndorp, A. & H. Meijer (red.) (1988)**, *Stedelijke identiteit en collectief geheugen* (reader bij symposium 2-3-4 november 1988 theater Lantaren/Venster Rotterdam), Rotterdam: Rotterdamse Kunststichting
- Reuver, H. de (2000)**, *Hé de Hef. Een kranige brug*, Rotterdam: Duo Duo

- Richards, G. (1996), 'Cultural Tourism in the Netherlands', in: G. Richards (red.), *Cultural Tourism in Europe*, Oxon, UK: CAB International, p. 233-247
- Riezenkamp, J. (1978), *Kunstbeleid in Rotterdam deel-nota: beeldende kunst*, Rotterdam: Gemeentedrukkerij Rotterdam
- Riezenkamp, J. (1978), *Kunstbeleid in Rotterdam: Deel 1: persoonlijke beschouwingen*, Rotterdam: Gemeente
- Riezenkamp, J. [1979], *Havennota*, [z.pl.]
- Righart, H. (1995), *De eindeloze jaren zestig: Geschiedenis van een generatieconflict*, Amsterdam: Arbeiderspers
- RKS (1982), *De Kop van Zuid: ontwerp en onderzoek*, Rotterdam: RKS
- Rodwin, L. & R.M. Hollister (red.) (1984), *Cities of the Mind: Images and Themes of the City in the Social Sciences*, New York/Londen: Plenum Press
- Roodenburg, L. (2004), *Rotterdams Kookboek*, Utrecht: Kosmos-Z&K
- Roosjendijk, C. (2005), *That City is Mine! Urban Ideal Images in Public Debates and City Plans*, Amsterdam & Rotterdam 1945-1995, dissertatie Faculteit der Maatschappij- en Gedragwetenschappen/Amsterdam Institute for Metropolitan and International Development Studies (AMIDSt), Amsterdam: Universiteit van Amsterdam
- Rotterdamse Kunststichting sectie Architectuur (1984), *Rapportage betreffende de vestiging van een architectuurmuseum in Rotterdam*, Rotterdam: Rotterdamse Kunststichting, sectie Architectuur, januari 1984
- Ruarus, P. (1986), 'De permanente strijd van Hard Werken tegen eenvormigheid', *Graficus*, 68, 6 februari, p. 4-13
- Rutten, P., W. Manshanden, J. Muskens & O. Koops (2004), *De creatieve industrie in Amsterdam en de regio*, Delft: TNO, 21 september 2004
- Sabin, R. (red.) (1999), *Punk Rock: So What? The cultural legacy of punk*, Londen/New York: Routledge
- Savage, J. (1992), *England's Dreaming: Anarchy, Sex Pistols, Punk Rock and Beyond*, New York: St. Martin's Press
- Schenke, M. (2005), *Vaan. Het bewogen bestaan van C.B. Vaandrager*, Amsterdam: De Bezige Bij
- Scherpe, K.R. (red.) (1988), *Die Unwirklichkeit der Städte: Großstadtdarstellungen zwischen Moderne und Postmoderne*, Hamburg: Rowohlt
- Schlögel, K. (2005), *Marjampole oder Europas Wiederkehr aus dem Geist der Städte*, München/Wenen: Carl Hanser Verlag
- Schoot, H. (1993), 'De rechte lijn naar het paradijs: Rotterdams modernistische erfenis', in: W. Frijhoff (red.), *De Rotterdamse cultuur in elf spiegels*, Rotterdam: Uitgeverij 010, p. 115-123
- Schulte, E. (1994), 'HAL-gebouw, Rotterdam', in: P. Nijhof & E. Schulte (red.), *Herbestemming industrieel erfgoed in Nederland*, Zutphen: Walburg Pers, p. 130-131
- Schwartz, V. (1998), *Spectacular Realities: Early Mass Culture in Fin-de-Siècle Paris*, Berkeley/Los Angeles/Londen: University of California Press
- Scott, A.J. (2000), *The Cultural Economy of Cities*, Londen: Sage
- Skai, H. (1982), *Punk: Versuch der künstlerischen Realisierung einer neuen Lebenshaltung*, [Hamburg]: Sounds
- Smeele, N. (2006), *Dance als muziek en vrijetijdsproduct*, doctoraalscriptie Faculteit der Historische en Kunstwetenschappen, Rotterdam: Erasmus Universiteit
- SO (Dienst Stadsontwikkeling) (1986), *SO Juniprojekt 1986*, Rotterdam: Dienst Stadsontwikkeling, juni 1986
- Staay, A.J. van der (1976), 'Rotterdam kunststad', *Magazijn*, februari 1976, p. 16
- Staay, A.J. van der (1993), 'Gelukkig één stad zonder culturele identiteit', in: W. Frijhoff (red.), *De Rotterdamse cultuur in elf spiegels*, Rotterdam: Uitgeverij 010, p. 79-91
- Stadsontwikkeling, Grondbedrijf en Verkeersdienst Rotterdam (1984), *Binnenstadsplan Rotterdam 1985: Bijstelling van het Basisplan 1946: Concept Werkprogramma*, Rotterdam: Stadsontwikkeling, Grondbedrijf en Verkeersdienst Rotterdam, november 1984
- Stadsontwikkeling Rotterdam (1981), *Stedebouw in Rotterdam: Plannen en opstellen 1940-1981*, Amsterdam: Van Gennep
- Stadsontwikkeling Rotterdam (1985), *Discussienota Kop van Zuid (3e concept)*, Rotterdam: Stadsontwikkeling Rotterdam, 1 februari 1985
- Stadsontwikkeling Rotterdam (1987), *Leven in de stad: Rotterdam op weg naar het jaar 2000*, Rotterdam: Uitgeverij 010
- Stadsontwikkeling Rotterdam & Grondbedrijf Rotterdam ([1987]), *De Kop van Zuid: Een stedebouwkundig plan*, Rotterdam: Stadsontwikkeling Rotterdam/Grondbedrijf Rotterdam
- Stevenson, D. (2003), *Cities and Urban Cultures*, Maidenhead/Philadelphia: Open University Press
- Stichting C70 (red.) (1970), *Internationale Gids C70: Rotterdam Communicatie C70 mei-september '70*, Rotterdam: Stichting C70

- Stichting Communicatie 70 ([1970]),** *C70: Feestelijke ontmoeting van mens en stad*, Rotterdam: Stichting Communicatie 70
- Stieber, N. (1994),** 'De representatie van de stad Groningen', in: S. Cusveller (red.), *Stad! De stad en haar identiteit*, Hoogezand: Molior, p. 59-80
- Stokes, M. (red.) (1994),** *Ethnicity, Identity and Music: The Musical Construction of Place*, Oxford/New York: Berg
- Straasheijm, W. & S. Buijs (1987),** *Vernieuwing van Rotterdam*, Rotterdam: Gemeente Rotterdam, College van Burgemeester en Wethouders, oktober 1987
- Strauss, A.L. (1968),** 'Some Varieties of American Urban Symbolism', in: A.L. Strauss (red.), *The American City: A Sourcebook of Urban Imagery*, Londen: Allen Lane The Penguin Press, p. 19-35
- Sutcliffe, A. (red.) (1984),** *Metropolis 1890-1940*, Londen: Mansell
- Suttles, G.D. (1984),** 'The Cumulative Texture of Local Urban Culture', *The American Journal of Sociology*, 90 (2) september 1984, p. 283-304
- Taverne, E. & C. Wagenaar (2003),** 'Tussen elite en massa: 010 en de opkomst van de architectuur-industrie in Nederland/Between elite and mass: 010 and the rise of the architecture industry in the Netherlands', in: H. Oldewarris & P. de Winter (red.), *20 jaar/years 010 1983-2003*, Rotterdam: Uitgeverij 010, p. 29-68
- Teaford, J.C. (1990),** *The Rough Road to Renaissance: Urban Revitalization in America, 1940-1985*, Baltimore/Londen: The Johns Hopkins University Press
- Teeffelen, J. van, et al. (red.) (1995),** *Omszwingingen door het landschap van de toekomst - Rotterdam 2045, visies op de toekomst van stad, haven en regio*, [z.pl.]
- Thornton, S. (1995),** *Club Cultures: Music, Media and Subcultural Capital*, Cambridge: Polity Press
- Timm, T. (2003),** *Hässliches Berlin: Berlin und sein negatives Image. Eine empirische Untersuchung*, Master's Thesis Institut für Europäische Ethnologie, Berlijn: Humboldt Universität
- Tio, S. (red.) (2001),** *30 jaar popfestivals in Nederland: Van Lochem tot Lowlands*, [z.pl.], Koninklijke Theodorus Niemeyer B.V.
- Ulzen, P. van (red.) (2000),** *90 over 80: Tien jaar beeldende kunst in Rotterdam: De dingen, de mensen, de plekken*, Rotterdam: NAI Uitgevers/Stichting Kunstpublicaties Rotterdam
- Ulzen, P. van (2001),** '1987. Nota Beeldende Kunst in Rotterdam', in: C. Boele et al. (red.), *Een eeuw Rotterdam. 101 fragmenten uit de 20ste eeuw*, Rotterdam: De Maze/Zaltbommel: Europese Bibliotheek, p. 237-238
- Vader, J.W.C. (1990),** 'Het project Waterstad in de binnenstadontwikkeling van Rotterdam', *Geografisch Tijdschrift*, XXIV (3), p. 266-272
- Vanstiphout, W. (1995),** 'Leegte: 1945-1965', in: M. Aarts (red.), *Vijftig jaar wederopbouw Rotterdam: Een geschiedenis van toekomstvisies*, Rotterdam: Uitgeverij 010, p. 113-144
- Vanstiphout, W. (2005),** *Maak een stad: Rotterdam en de architectuur van J.H. van den Broek*, Rotterdam: Uitgeverij 010
- Vegt, C. van de & W.J.J. Manshanden (1996),** *Steden en stadsgewesten: economische ontwikkelingen 1970-2015*, Den Haag: Sdu Uitgevers
- Ven, C.J.M. van de (1977),** 'De Rotterdamse bijdrage aan het Nieuwe Bouwen', *Plan: Maandblad voor ontwerp en omgeving*, (2), p. 9-24
- Verhelst, M., et al. (red.) (2001),** *Agora: Tijdschrift voor sociaal-ruimtelijke vraagstukken: Themanummer over vrijplaatsen*, Utrecht: Stichting Tijdschrift Agora
- Verwijnen, J. & P. Lehtuvuori (red.) (1999),** *Creative Cities: Cultural Industries, Urban Development and the Information Society*, Helsinki: University of Art and Design Helsinki
- Vijgen, J. & R. van Engelsdorp Gastelaars (1990),** 'Hoe stedelijk is de Maasstad? Voorzieningen, bewoners en leefpatronen in Rotterdam en Amsterdam', *Geografisch Tijdschrift*, XXIV (3), p. 241-251
- Vletter, M. de (2004),** *De kritiese jaren zeventig: Architectuur en stedenbouw in Nederland 1968-1982/The Critical Seventies: Architecture and Urban Planning in the Netherlands 1968-1982*, Rotterdam: NAI Uitgevers
- Vries, F. de (2001),** 'Vreemde stad: In Rotterdam zijn de nieuwe creatieven "lekker bezig"', *de Volkskrant*, 4 januari 2001
- Vries, J. de (1965),** *Amsterdam Rotterdam: Rivaliteit in economisch-historisch perspectief*, Bussum: C.A.J. van Dishoeck
- Wagenaar, C. (1992),** *Welvaartsstad in wording: De wederopbouw van Rotterdam*, Rotterdam: NAI Uitgevers
- Wagenaar, C. (red.) (2005),** *Happy: Cities and Public Happiness in Post-War Europe*, Rotterdam: NAI Uitgevers
- Wagener, M. (1994),** *Kunstgreep of toverkunst? Kunst en cultuur in het stedelijk beleid van zes Nederlandse*

gemeenten, doctoraalscriptie Utrecht:

Rijksuniversiteit Utrecht

Wagener, W.A. (1951), 'Rotterdam', in: C. Oorthuys et al., *Land en volk: Steden (De schoonheid van ons land; 10)*, Amsterdam: Contact, p. 68-73

Ward, S.V. (1998), *Selling Places: The Marketing and Promotion of Towns and Cities 1850–2000*, Londen: E & FN Spon

Wattjes, J.G. (1926), *Nieuw-Nederlandsche Bouwkunst*, Amsterdam: Uitgevers-Maatschappij 'Kosmos'

Wentholt, R. (1968), *De binnenstadsbeleving en Rotterdam*, Rotterdam: Ad. Donker

Werleermann, H. & A. David-Tu (1983), *Rotterdams kadeboek*, Rotterdam: Uitgeverij 010

Wiardi Beckman Stichting (1988), *De grote steden, hun stadsgewesten en het compacte-stadbeleid*, Amsterdam: Wiardi Beckman Stichting

Wigmans, G. (1998), *De facilitaire stad: Rotterdams grondbeleid en postmodernisering*, Delft: Delft University Press

Williams, R. (1985), 'The metropolis and the emergence of Modernism', in: E. Timms & D. Kelley (red.), *Unreal City: Urban experience in modern European literature and art*, Manchester: Manchester University Press, p. 13-24

Wilschut, R. (1991), 'Tien jaar breken en bouwen', in: H. Berens & D.L. Camp (red.), *DWL-terrein Rotterdam: Van waterfabriek tot woonwijk*, Rotterdam: Uitgeverij 010, p. 40-47

Winter, P. de (1988), *Evenementen in Rotterdam: Ahoy' E55 Floriade C70*, Rotterdam: Uitgeverij 010

Winter, P. de, J. de Jong et al. (red.) (1982), *Havenarchitectuur: Een inventarisatie van industriële gebouwen in het Rotterdamse havengebied*, Rotterdam: Rotterdamse Kunststichting Uitgeverij

Wohl, R.R. & A.L. Strauss (1957), 'Symbolic Representation and the Urban Milieu', *The American Journal of Sociology*, 63 (5) maart 1958, p. 523-532

Wynne, D. (red.) (1992), *The Culture Industry: The Arts in Urban Regeneration*, Aldershot: Avebury

Zijdeveld, A.C. (1991), *Rotterdam 1990: Analyse en evaluatie van de bestuurlijke gang van zaken*, Rotterdam, 31 januari 1991

Zijdeveld, A.C. (1994), *Van stedelijkheid en stedelijke festivals*, Rotterdam: Stichting Rotterdam Festivals

Zijdeveld, A.C. (red.) (1996), *Rotterdam naar 2005: Visies vanuit de wetenschap*, Kampen: Kok Agora

Zijdeveld, A.C. (1998), *A Theory of Urbanity: The economic and civic culture of cities*, New Brunswick

(USA)/Londen: Transaction Publishers

Zukin, S. (1995), *The Cultures of Cities*, Cambridge MA/Oxford, Blackwell

Zukin, S. (2001), 'How to Create a Culture Capital: Reflections on Urban Markets and Places', in: I. Blazwick (red.), *Century City: Art and Culture in the Modern Metropolis*, Londen: Tate Publishing, p. 258-264

Zukin, S. (1982), *Loft Living: Culture and Capital in Urban Change*, Baltimore/Londen: The Johns Hopkins University Press

Zundert, A. van (1988), *Wie verhuist er naar Rotterdam? Analyse van de binnenlandse vestiging*, Rotterdam: Gemeentelijk Bureau voor Onderzoek en Statistiek

Lijst geïnterviewden

Carel Alons, Riek Bakker, Cees van der Geer, Daan van der Have, Beerend Lenstra, Ted Langenbach, Evan van der Most, Hans Oldewarris, Jacques van Heijningen, Hans Kombrink, Joop Linthorst, Paul Martens, Henk Molenaar, Paul Noorman, Bas van der Ree, Jan Riezenkamp, Adriaan van der Staay, Bob Visser, Bas Vroege

REGISTER

010, uitgeverij 173, 176

9 dagen van de gier, De 22, 23, 25

Aalst, Irina van 38, 103, 149

Aarts, Martin 149

Academie van Bouwkunst,

Amsterdam 176

Adam's dr. 115

Adrichem, Jan van 38

Adviescommissie Sociaal-Economische Vernieuwing Rotterdam 103

Afrika 214

Afro-Caribe festival 155

Ahoy 121

Ahoy' 67

AIR, zie Architecture International Rotterdam

Akropolis, seniorenflat 83

Albeda, W. 103, 105

Algemeen Dagblad 20

Alle Turken heten Ali 95

Almere 195

Alons, Carel 155

Amen, Woody van 137

Amstel 183

Amsterdam 8, 25, 27, 30, 47, 48, 78, 111, 117, 118, 122, 126, 144,

149, 151, 154, 159, 162-184, 193, 194, 214

Amsterdam-Rotterdam,

Twee steden rapsodie 166

Amsterdam Zuidas European

Space 182

Amsterdamse School 55, 172

AMVJ-gebouw 97

Anderson, Benedict 213

Antillen 27

ANWB 148

Architecture International

Rotterdam (AIR) 98, 107-110, 193, 199

Architectuurinstituut

(Nederlands) 158, 171, 172, 176, 177, 178

Art Rotterdam 207

Asscher, Lodewijk 180, 183

Azië 214

B en W, zie burgemeester en wethouders

Backstreet Records 117, 128

Bagger 66

Bakema, J.B. 200

Bakker en Bleeker 194

Bakker, Riek 191, 193-199, 203, 204, 206, 208

Ballast Nedam 13

Bals, Huub 94, 97

Banana Sisters, The 120

Barbieri, Umberto 95, 107, 176

Barcelona 202

Baris, Rob 204, 215

Barsy, Andor von 52, 58, 66, 81

Basisplan 64

Bath 36, 37

Bauhaus (Engelse band) 122, 123, 149

Bauhaus (kunstacademie in

Weimar en Dessau) 137

Beatles 121, 128

Behrens, Herbert 113

Bekaert, Geert 198, 199

België 122

Berenschot, bureau 181

Bergpolderflat 55

Berkel, Ben van 197-199

Berlijn 58, 59, 71

Berlin. Die Symfonie der Großstadt

53, 56

Bertei, Adèle 121

Besselaar, Herman 166

Beurs 64

Bijenkorf, de 55, 64, 192

Bijlmermeer 173

Bijster, Ole 144

Bildagentur Bavaria 16

Binnenstadsboek 76, 77

Binnenstadsdag 76

Birkhof, Jean-Paul

Birthday Party, The 126

Blanchot, Maurice 199

Bleeker, Ank 194

Blijdorp 58

Blijdorp, Diergaarde 64

Blotkamp, Hoos 179

Blue Band 59

Blue Man 202

BOA Contractors 140, 142, 144, 145, 151, 152

Bock, Karin de 136

Bode, Kees 157, 158

Boer, J.W. de 61, 63

Boogert, Betty van den 136

Boomgaardstraat 117

Bordello 201, 203

Bordewijk 214

Borsay, Peter 36, 37

Boston 14

Bourdieu, Pierre 126

Bovenberg, Judith 136

B-producties 198

Brand, Dicky 196

Brinkman, Eelco 171, 177, 178

Brinkman, J.A. 55

Broek, J.H. van den 200

Brooklyn Bridge 199

Brug, De 55

Bruijn, Pi de 95

Bruin, Claas 169

Brusse, M.J. 48, 49, 50, 57, 82

Brutus 117, 118

Büch, Boudewijn 165

Bureau Voorlichting

Stadsontwikkeling 76

burgemeester en wethouders

(B en W) 95, 103-106, 137, 197, 198, 214

Burger, Fons 156, 202

Burgers, Jack 111, 213

C70 67-71, 75, 104, 214

Cabaret in den Twijfeljaar 66

Cabaret Voltaire 122, 149

Canned Heat 112

Captain Beefheart 124

Cariben 27

CBGB's 121

Celluloid Rock 155

Centraal Planbureau 170

Centraal Station, Amsterdam 183

Centraal Station, Rotterdam 21, 166

Ceres Paragon terminal 170

Certain Ratio, A 122

Chan, Jackie 6, 17, 18, 20

Chicago 25, 29, 41, 46, 58, 59

China 27

Christiaan 115

Christiaanse, Kees 149

Citroen, Hans 143

City, The 35

- City Informatiecentrum 212
 Cityproject 200
 Clercq, Eddy de 202
 Clinton, president 158
 Club van Amsterdam 181, 183
 Coconut Club, The 203
 Coenen, Jo 177
Collapsing New People 114
 Concert For Factory Sirens 148, 149
Concert voor Fabriekssirenes 149
 Conen, Boris Paval 22, 23
 Contact, uitgeverij 48
 Contortions 121
 Coolsingel 18, 57, 64, 65, 70, 76, 80, 87, 184, 191
 Cornaz, Claudi 136
 Crouwel, Wim 87
 Culturele Hoofdstad van Europa 2001 7, 9
Cultures of Cities, The 77
 Cure, The 122, 124
 d3 55
 Dag van de Romantische Muziek 155
 Dam, Amsterdam 169
 David-Tu, Alan 175
De Brug. Poëzie en kunst 196
 Deelder, Jules 12, 13, 29, 78-83, 86-88, 97, 111, 116, 117, 144, 168, 185, 193, 203
 Dekkers, Marlies 201, 203
De Kop van Zuid: Een stedenbouwkundig plan 196
 Delen, A.J.J. 48
 Delfshaven 13,
 Delft 107, 164
 Delftse School 55
 Den Haag 27, 29
 Depeche Mode 121
 Dienst Gemeentelijke Kunstgebouwen 143
 Dienst Stadsontwikkeling 134, 193, 194, 195, 203
 Diergaarde Blijdorp 64
 Dijk, Hans van 173
 Disneyland 183
 DIY (Do It Yourself) 128, 129, 133
 Dizzy, jazzcafé 144, 151, 153, 154, 203
 Do It Yourself (DIY) 128, 154, 155
 Doets, Jan 203, 204
 Dojoji 140, 141
Dok 12 25
 Dolpho 203
 Doorn, Johnny van 144
 Dordrecht 18
 Dragstra, Haiko 136
 Drinkwaterleidingbedrijf 134, 137
 Drinkwaterleidingterrein 133, 135, 148
 DROS (Dienstenstructuur Ruimtelijke Ordening en Stadsvernieuwing) 193
 Drunen, Willem van 143
 Duitsland 122, 149, 202
 Dunnen, Roel den 198
Dutch Mosques 212
DWL-brochure 135
 DWL-terrein 134, 137, 140
 E.D.C. 203
 E55 67
 Egeraat, Erick van 164
 Eiffeltoren 35, 55
Eigen Huis & Interieur 9, 148
 Eindhoven 95
 Einstürzende Neubauten 102, 114, 126
 Ekel, Fendry 183
 Eksit 121, 122
 Elektriciteitsbedrijf 11
 Elektriciteitsgebouw 58, 64
 Elenga, Henk 86, 117, 121
 ELL=BELL 202
 Elsen, Ed van der 115
 Entrepotgebied 207, 208
 Eramo, Marco d' 59
 Erasmusbrug 20, 21, 28, 83, 158, 191, 192, 196, 198, 199, 208, 213, 215
 erotic yoghurt act 203
 Euromast 19, 20, 28, 55, 168, 191
 Factory Records 122, 123
 Fad Gadget 114
 Fassbinder 95
 Ficheroux, Mathieu 140
 Film International 88, 92, 94, 97, 98, 107, 155
 Filmmuseum 179
 Fischer Z 122
 Floor, theatercafé 155, 204
 Florence 199
 Floriade 67
 Florida, Richard 104, 170, 181
 Fotografiebiënnale 200
 Foucault, Michel 77
 Frankfurt 103
 Frijhoff, Willem 149
 Furtak, Anna 136
 futurisme 48, 128, 149
 futurist(en) 48, 149, 150
 Gang of Four, The 144
 Garland Jeffreys 122
Gat van Nederland, Het 78
 GB (Grondbedrijf) 193
 Geer, Cees van der 95
 gemeente Amsterdam 170, 181
 gemeente Rotterdam 15, 16, 30, 38, 76, 98, 103, 106, 134, 151, 155, 157, 158, 169, 177, 193, 194, 200, 203, 204, 208, 213
 gemeentebeleid 39, 154
 gemeentebestuur 20, 97, 98, 103, 157, 193, 214
 gemeenteraad 155, 198, 207
 Gemeentewerken Rotterdam 198
 Geuze, Adriaan 148
Gewicht, het 162
 Gispen 55
 Gispen, W.H. 55
Going up the Country 112, 114
 Golden Gate Bridge 199
 Grachtenboek 176
Grachtengids, Amsterdamse 174, 175
 grafische werkplaats 85, 93
 Graute, Peter 117, 121, 126, 128
 Gravendijkwal, 's- 121, 151
 Green, Nick 112
 Griendt, Hanneke van der 161
Groene Amsterdammer, De 27
 Grondbedrijf 13, 15
Groot Rotterdam 41, 46, 54, 58
 Groot-Manhattan 200
 GW (Gemeentewerken) 193
 Haagsma, Ids 77
 Haan, Hilde de 77
 Hadders, Gerard 84, 85, 86, 140, 165
 Haddock 118, 119, 122, 128
 Hakvoort, Joop 140, 144, 151, 154
 HAL, zie Holland Amerika Lijn
 Hal 3 136

- Hal 4 102, 122, 123, 124, 126, 127, 132, 136, 140, 141, 215
Hamburg 128
Hammacher, A.M. 48
Hanging Around 114
Hansen, Birgitte Louise 213
Hard Werken (ontwerpbureau) 84, 86-88, 92, 93, 140, 152, 153, 158, 165, 202
Hard Werken (tijdschrift) 86-91, 93, 95, 117, 118, 121, 144, 148, 149, 151, 162
Hard Werken records 121
Haspel, Tom van den 84, 85, 86
Have, Daan van der 39, 133, 140, 144, 151, 154, 155, 158, 203, 204, 208, 215
Have, W.J. van der 137
Havenarchitectuur 108, 109
Havenbedrijf, Gemeentelijk 143, 170
Havennota 142
HBU-gebouw 64
Heartbreakers, The 122
Heavy 121, 126, 151
Heer, Jan de 107
Hef, De 49, 55, 59, 83, 88
Hefbrug 50, 83
Heijningen, Jacques van 94, 165, 215
Heineken 23
Heineken Jazzfestival 155
Helix, film, rrumoer, transparant 149, 150
Helle, Herman 136
hippiecultuur 112, 116, 181
hippies 112, 114, 116, 126
Hitters, Erik 38
Hoek van Holland 148, 176
Hofman, Willy 97
Hofplein 13
Holland Art Line 207
Holland-Amerika Lijn (HAL) 64, 199-202, 203, 204
Hollander, Ed den 142
Hongarije 58
Hoogstad, Jan 95
Hopper, Dennis 94
Horst, Mark van der 170
Hotel New York 20, 190, 199, 203-208, 215
House of Diva 203
House of Venus 203
Hout, Cor van der 136
Hout, Tim van der 136
Huis van de fotografie 177
Hulten, Machteld van 184
Human League, The 122, 125
Hurrah's 121
Hutten, Richard, 148
I Amsterdam 181, 184
IJ 180, 183, 184
IJ-oeveren 183, 184
Image of Georgian Bath, 1700-2000, The 36
Instituut voor de Beeldcultuur 179, 207
International Film Festival Rotterdam (IFFR) 98
Internationale Gids C70 67
Istha, Dig 179
Ivens, Joris 55
Jarmusch, Jim 94
Jobshaven 64
Jonathan Richman & the Modern Lovers 121
Jonge, Freek de 144
Jongert, Jaap 113
Joy 23
Joy Division 121, 122, 126
Juniproject 194
Kaap, Gerald van der 202
Kaapverdië 27
Kamerbeek, Henk 136
Kamman, Jan 49
Kantine Werklust 204
Karel Doormanstraat 88
Karlsbrug 199
Kars, Willem 85, 86, 93, 117
Katendrecht 167
Kempen, Wink van 140
Kiefhoek 55
Klaveren, Bep van 87
Kleihues, Josef Paul 109
Klein, Aart 166
Knaap, Herma van der 136
Koelinga, Jan 52, 58
Kolk 58
Kombrink, Hans 20, 39, 207
Koolhaas Associates, BV
Ontwerpbureau ir. Teun 195
Koolhaas, Rem 86, 140, 150, 151, 164, 171, 176, 177
Koolhaas, Teun 195, 197, 207
Koonings, Jan 7
Kop van Zuid 11, 30, 103, 108, 109, 179, 185, 191-208
Kotx 144
Kraat, Cor 143
Kralingen 1970 112
Kralingse Bos 112, 113
Kralingse Plas 64
Kramer, Friso 87
Kroon, Enno de
Kruisplein 173
Krull, Germaine 50
Kunst en Vaarwerk 140, 143
Kunsthof 39, 158
Kunststichting, zie Rotterdamse Kunststichting
Kunststichting
La Trappe 21, 23
Laan op Zuid 191
Laan, Jan 204
Laar, Paul van de 7, 34, 47, 149
Lady Day 117, 118
Lagorama 137
Lamsweerde, Inez van 201, 203
Langenbach, Ted 28, 39, 140, 141, 144, 165, 200, 202, 203, 215
Lantaren 85, 93, 94
Lantaren/Venster 93, 94, 120, 126
Las Palmas 28, 179, 207
Laurenspenning 28
Le Corbusier 173
Led Zeppelin 112
Leeuwen, Monica van 202
Lenintribune 151
Lenstra, Beerend 121, 122, 126, 140, 144, 155, 157, 158, 165, 184, 198, 202, 215
Leuvehaven 63, 77
Liaisons Dangereuses, Les 141
Lieshout, Joep van 148
Lijnbaan 61, 166
Lijnbaancentrum 150
Lijnbaanflat 167
Lindner, Rolf 29, 35, 36, 169
Linthorst, Joop 39, 103, 106, 169, 172, 177, 178, 198, 204, 208
Lissitzky, El 151
Lloydkade 64

- Loft Living* 39
 Loghem, J.B. van 55
 Londen 8, 25, 47, 58, 59, 93, 95, 164, 199, 202
 Looijschelder, Louis 140
 Loos 154, 204
 Loos, Hans 203, 204
 Loos, José 136
 Los Angeles 14
 Lubbers, Ruud 203
 luchtspoor 79
 Lugt, Reyn van der 95, 107
Luifel en Luifel 25
 Lunch, Lydia 121, 122
 Lutgerink, Ton 98
 Lux, café 151-154
 Luxor Theater 207
M Magazine 9
 Maanen, Jan van 50
 Maas 11, 17, 23, 39, 59, 64, 134, 150, 151, 176, 191, 194, 195, 197, 200, 208
 Maasboulevard 13
 Maasbrug 50
Maasbruggen 58
 Maasbruggen 64, 83
 Maaskant, H.A. 55
 Maasoever 11, 109, 198
 Maastricht 29, 122
 Maastunnel 58, 64
 Maasvlakte 148
 Madame Jeanet, Stichting 27
 Madurodam 183, 184
Magazijn 155
 Majakovski, Vladimir 149
 Majoor, S. 182
 Manchester 122, 123
 Manhattan aan de Maas 8, 197
 Mani, Viktor 136, 140, 142, 144, 145, 152
 Marinetti 149
 Marinetti's, de 149
 Marokko 27
 Martens, Paul 11, 12, 13, 15, 16, 17, 29
 Matadin, Vinoodh 203
 Mathenesserlaan 177
 Mauritsweg 97
 Max's Kansas City 121
 Mecanoo 173
Meiden van de Keileweg 25
 Meier, Richard 109
 Meijer, Ischa 144
 Melkweg 165
 Meltzer, Caroline 136
 Meltzer, Reinout 136, 142
 Mentink, J. 74-77, 79, 87, 104
 Mesman, Hans 127, 136
 Mevlana-moskee 212, 215
 Meyer, Han 38, 103
 Miami 14
 Minderman, Marja 136
 Mitchell, W.J.T. 40
 Mojo 121, 157
 Molenaar, Henk 143, 170
 Molotch, Harvey 29
 Mommaas, Hans 29
 Montevideo 207
 Mon-Trésor 14, 16
 Mooij, Martin 94
 Most, Evan van der 102, 126, 215
 MTC 200-203
 Mud Club 121
 Müllerpier 156, 157
 Museum Boijmans Van Beuningen 86, 88, 177
 Museum Boymans 64
 Museumpark 67, 177
 Muziekgebouw aan 't IJ 184
 NAi, zie Nederlands Architectuurinstituut
 Nationaal Fotoherausturatie Atelier 179
 Nationaal Monument op de Dam 168
 NCRV 22, 23
 Nederlands Architectuurinstituut (NAi) 39, 171, 177, 181
 Nederlands Documentatiecentrum voor de Bouwkunst (NDB) 171
 Nederlands Filmmuseum 179
 Nederlands Foto Instituut 177, 179
 Nederlands Fotoarchief 177, 179, 181
 Nederlands Fotomuseum 177, 179, 181, 207
 Nelle, Van 59
Neon 116, 117, 122, 167
 Neon Film/TV 9
 neon-romantiek 83
 Neutelings Riedijk 164
 Neutelings, Willem Jan 164
 New Order 122, 123, 125
 New Pop 122, 126
 new wave 88, 111, 112, 114-117, 120-126, 128, 144, 149, 153, 202
 New York 8, 13, 25, 39, 47, 59, 122, 196, 199
 New York Dolls, The 122
Nieuw Amsterdam 180, 183
Nieuw Rotterdam 103-105, 194
 Nieuwe Bouwen, Het 151
 Nieuwe Fotografie 49, 88, 91
Nieuw-Nederlandsche Bouwkunst 55
 Nieuw Hip Stilen 124
Nightclubbing 79, 80, 114
 Nighttown 28, 39, 202, 203
 NIPO 71
 Nissan 23
No Feelings 114
 Noordereiland 104
 Noordman, Dirk 29
 Noorman, Paul 98, 172, 173
NOS Journaal 20
 Now & Wow 28, 39, 140, 165
 NPS 26
NRC Handelsblad 148, 154, 179
 OBR, zie Ontwikkelingsbedrijf Rotterdam
 Off Corso 28
 Office for Metropolitan Architecture (OMA) 86, 140, 150
 Oldewarris, Hans 95, 107, 134, 136, 137, 140, 142, 143, 165, 173
 OMA, zie Office for Metropolitan Architecture
 Ontwikkelingsbedrijf Rotterdam (OBR) 13, 203, 204, 207
 Oorthuys, Cas 60, 61, 63, 64, 66
 Oostrom, Viola van 136
 Orchestral Manoeuvres in The Dark 122
 Oud, J.J.P. 55
Oude Westen, Het 25
 Palais Schaumburg 122, 125
 Paleis van Volkslijft 166
 Panama 203
 Panofsky, Erwin 40, 41
 Paradiso 126, 165
 Parijs 8, 25, 29, 35, 36, 58, 59, 71, 199
 Park 67, 154

- Park, Robert Ezra 33, 35
 Parkhotel 79
 Parkkade 144, 145
 Park Pop Festival 115
Parool, Het 176
 Pastors, Marco 215
 Pathefoon 128
 Pelgrimsstraat 84, 85
 Peper, Bram 20, 157, 177, 178, 198
 Perspektief, galerie 177, 200
 Pesman, Jan 108
 Photothèque Mon-Trésor 14, 16
 Pickering, Mike 122, 123
 Piebenga, Hajo 88, 91, 97, 190
 Pink Floyd 112
Plan 76
 Plan-C 58
 Platenmanneke, 't 128
 Ploeg, Rick van der 179
 Poetry International 94, 98, 107, 155
 Poetry Park Festival 155
 Ponte Vecchio 199
 Ponton 010 133, 143-149
 Pont-Royal 199
 Pop Paradijs 112, 113
 Pop, Iggy 79, 80, 114
 Post CS-gebouw 183, 184
 Potgieter, E.J. 47
 Praag 199
 Prinsengracht, Amsterdam 167, 178
 Proef de stilte 21, 23
Proza 79
 punk 111, 112, 114-117, 120-126, 128, 144, 149
 Quarantaineterrein 143
 Quist, Wim 13
 Raadhuisplein 65
 Ramones, The 121, 122
 Randstad 109
Raymann is laat 26, 28
 Raymann, Jörgen 28
 Red Crayola, The 121
 Ree, Bas van der 20, 23
 Reguliersgracht, Amsterdam 167
Revista 127
 Rhenen, Pauline van 178
 Rialto 199
 Riezenkamp, Jan 137, 142, 143, 155, 165, 176
 Righart, Hans 116
Rise of the Creative Class, The 170
 Rivoli 157
 RKS, zie Rotterdamse
 Kunststichting
 Rochussenstraat 11, 177
 Rolling Stones 157
 Rondos 126
 Roodenburg, Linda 28
 Roozenburg, Agnes 136
 Rossi, Aldo 108, 109
 Rote Armee Fraktion 116
 Rotterdam 1990 155-158
Rotterdam City Map 8, 10
Rotterdam Cultural Capital of Europe 9
Rotterdam dynamische stad 61, 61, 66
 Rotterdam Marketing 26, 27
 Rotterdam Marketing & Promotie 8
 Rotterdam zindert 26, 27
Rotterdam. De Stad, die nooit rust 52, 58, 66
 Rotterdamcode 214
 Rotterdam-Kralingen 133
 Rotterdam-Noord 191, 195
 Rotterdams Film Fonds (RFF) 20, 165
 Rotterdams Fonds voor de Film en audiovisuele media (RFF) 20, 21
Rotterdams kadeboek 174-176
Rotterdams Kookboek 26, 27
 Rotterdams Lef 215
Rotterdams Nieuwsblad 152, 197
 Rotterdam-Schiebroek 83
 Rotterdamse Burgerschapscode 214
 Rotterdamse Kunststichting (RKS) 93-95, 98, 107, 109, 128, 154, 171-173
 Rotterdamse School 55, 172
 Rotterdamse Schouwburg 98, 177, 178
 Rotterdam-Zuid 58, 191
 Roxy 202
 Rubery, James 136
 Ruttman, Walther 53, 56
 Salet, W. 182
 San Francisco 199
 Sanwirtjatmo, Trubus 136
 Schaper, Jan 65, 66, 214
 Scheepvaartkwartier 154
 Schiedamsedijk 191
 Schielandshuis 58
schoonheid van ons land, De 48, 49, 50, 60, 64, 65
 Schouwburgplein 80, 81, 87
 Schröfer-Carsten, H. 57
 Schuitema, Paul 49, 50, 55, 58, 88, 89
 Scritti Politti 121
 Sex Pistols, The 114, 120-122, 126
 Shell-kantoorstoren 74, 76
 Sigma Centrum 165
 Simons, Hans 20, 39, 198
 Simple Minds 121
 Singel, Amsterdam 166
 Sleutelaar, Hans 75
 Slits, The 144
 Smart 192
 Smit, René, 198
 Sociale Dienst 153, 154
 SoHo 39, 40
 Soul, dr. 203
Spangen 24, 25
 Spangen 24, 25, 55
 Specials, The 122
 Spek, Joke van der 136
 St. Louis 14
 Staay, Adriaan van der 93-98, 158, 165
Stad van formaat 7, 34
Stad zonder hart 65, 66, 214
Stadsgezicht 13, 77-83, 86, 88, 114, 116, 193
 Stadstimmeren 202
Stahlversion 114
 Stam, Mart 55
 Stedelijk Museum (Amsterdam) 180, 183, 184
Steeg, De 52, 58
 Stelt, Chiel van der 120, 136, 140-142, 144, 145, 149, 150, 152
 Sterenborg, Jos
 Stichting Architectuur Museum (SAM) 171
 Stichting Kunst Accommodatie Rotterdam 143
 Stichting Rotterdam 1990 157
 Stichting Rotterdam Festivals 155

Stichting Wonen 171, 177
 Stijkel, Van 13
 Strangers, The 114
 Strauss, Anselm L. 35
 Stuiveling, Saskia 98
 style musette 36
 Subcollege Stedelijke
 Vernieuwing 194
 Suriname 25
 Suttles, Gerald 36, 37, 83
 Talking Heads 121
 Tas, Henk 121
 Taverne, Ed 109, 173
 Teatro Fantastico 155, 157, 158
 Technische Hogeschool Delft 107, 134
 Ted MTC, zie Langenbach, Ted
 Teenage Jesus and the Jerks 121
 Theater Festival 155
 Theatre of Hate 122
 This Heat 121, 122
 Thornton, Sarah 126
 Tijen, W. van 55
 Tin Tin 203
 TNO 170
 Tokio 13
 Tol, Hans van den 102, 125, 136, 140
 Toren op Zuid 207
 Total Design 86
 Tour, Albert van 136
 Tower Bridge 199
Town Magazine 156
 Tros 24
Trouw 184
 tunneltraverse 58
 Turkije 27
 Turnbull, Alan 123-125, 132, 145
 Tuxedo Moon 122, 126
 Twain, Mark 59
 Tweede Wereldoorlog 64, 71, 78, 83, 170, 172
 U2 121
 Ungers, Oswald Mathias 109
 Unie, café De 55, 154
 Utopia (Coöperatieve
 Werkgemeenschap) 120, 127, 133-144, 148, 149, 151, 158, 173
Utopia (tijdschrift) 134, 135, 137
 Utrecht 27, 29
 V&D 76
 V2_Organisatie 179
 Vaandrager, C.B. 121
 Vaandrager, Cor 95
 Vaandrager, Isis 28
 Van Nellefabriek 55, 59
 Vandermeer, Pieter 121
 VARA 144
 Veldhuizen, Bert van 149
 Venetië 199
 Venster 93
 Verenigde Staten 25, 122, 199
 Verhey & Associates 201
 Vermeulen, Pim 137, 142, 198
 Vermeulen, Rick 84, 85, 86, 140
Vernieuwing van Rotterdam
 103-107, 110, 194
 Verwey, Hans 140
verwoeste stad, De 80, 81
 Vierhavenstraat 143
 Vincent, Walter 136
Vinyl 115, 117, 118, 122, 127
 Visschedijk, Ruud 179
 Visser, Bob 9, 29, 78-80, 83, 86, 116, 122, 165, 215
 Vlasveld, drukkerij 12, 13
 Vliet, reclamebureau Van 13
 Plugt, Leendert van der 55
Volkskrant Magazine 181
Volkskrant, de 183, 184
 Vondelpark 111, 179
 Vos, Dorine de 203, 204, 206
 VPRO 78, 116, 144
Vrije Volk, Het 64
 Vroegindewij, Rien 83
 Wagenaar, Cor 109, 173
 Wagener, W.A. 64
 Walker, Derek 109
 Waterstad 207, 208
 watertaxi('s) 39, 215
 Wattjes, J.G. 55
 Weeber, Carel 87, 95, 107
 Weena 77, 184
Weltstadtsehnsucht 49, 59
 Welzijn, Volksgezondheid en
 Cultuur (WVC) 171, 172, 178
 Wentholt, R. 70
 Wereldhandelscentrum 77
 Werleermann, Frans 136
 Werleermann, Hans 123, 125, 136, 140-142, 144, 145, 175
 Werleermann, Tineke 136
 Wertheimer, Hein 177
 Wertheimer, legaat 177, 179
 West 8 148
 West-Kruiskade 11, 27, 203
 Westzeedijk 67
 White, James 122
Who Am I? 6, 17, 18, 20, 23
Wie verhuist er naar Rotterdam? 133
 Wilhelminakade 64
 Wilhelminapier 190, 191, 199, 203, 206-208
 Willemsbrug 17, 83
 Willemswerf 13, 17, 18, 19, 20
 Willy Nilly 144
 Winschoten 122
 Winter, Dieter de 136
 Winter, Offa de 136
 Winter, Peter de 136, 140, 143, 173
 Wirtschaftswunder 124
 Wissing, Sander 87, 88
 Witte de Withstraat 177
 Witte Huis, Het 58, 59
 Wohl, R. Richard 35
 Wolfert van Borselen-penning 98
 Woodstock 112
 World Port Center 207
 World Trade Center 77
 WVC, zie Welzijn,
 Volksgezondheid en Cultuur
 Zadkine, Ossip 80, 81
 Zenne 208
Zien 202
 Zijderveld, Anton 155, 157
 Zochers, café-salon-restaurant
 154, 204
 Zomercarnaval 11, 27, 155
 Zuid-Afrika 17, 18
 Zuidas 182, 183, 184
 Zuidbrug 197
 Zuidplein 64
 Zukin, Sharon 39, 40, 77, 111
 Zwart, Piet 49

STELLINGEN

behorende bij het proefschrift *Dromen van een metropool. De creatieve klasse van Rotterdam, 1970-2000* door Patricia van Ulzen

1. Het beoefenen van stadsgeschiedschrijving aan de hand van gemeentelijke beleidsnota's is een valkuil.
2. Hotel New York is zo'n belangrijke attractie voor bezoekers van Rotterdam dat het vermelding verdient op de toeristische bewegwijzering.
3. Het Gemeentearchief Rotterdam moet een collectie aanleggen van audiovisuele producties waarin Rotterdam als locatie is gebruikt.
4. Wie inzicht wil krijgen in de invloed van Rem Koolhaas kan niet heen om onderzoek naar de receptie van zijn boek *Delirious New York*.
5. *'It's a Man's World'*, ook in Rotterdam.
6. De uitdrukking 'kinderen krijgen' bagatelliseert een ingrijpend fenomeen dat beter kan worden aangeduid als 'mensen maken'.
7. Er verschijnen te weinig internationaal toegankelijke monografieën over levende Nederlandse kunstenaars.
8. Het stimuleren van fietsgebruik door middel van omgekeerd rekeningrijden voor fietsers kan de overheid winst opleveren omdat het drie grote maatschappelijke problemen dichter bij een oplossing brengt: verkeersstagnatie, obesitas en CO₂-uitstoot.
9. De veelgehoorde bewering dat Richard Florida's boek *The Rise of the Creative Class* op het nachtkastje van iedere gemeentelijke bestuurder ligt, valt alleen te staven met onorthodoxe onderzoeksmethoden.
10. De populariteit van popmuziek uit het verleden is een betere ingang om jongeren historisch besef bij te brengen dan bezoek aan een museum.
11. Aangezien empirisch is aangetoond dat het probleemoplossend vermogen van het onbewuste denken groter is dan dat van het bewuste denken, zouden alle promovendi in deeltijd moeten werken.

