

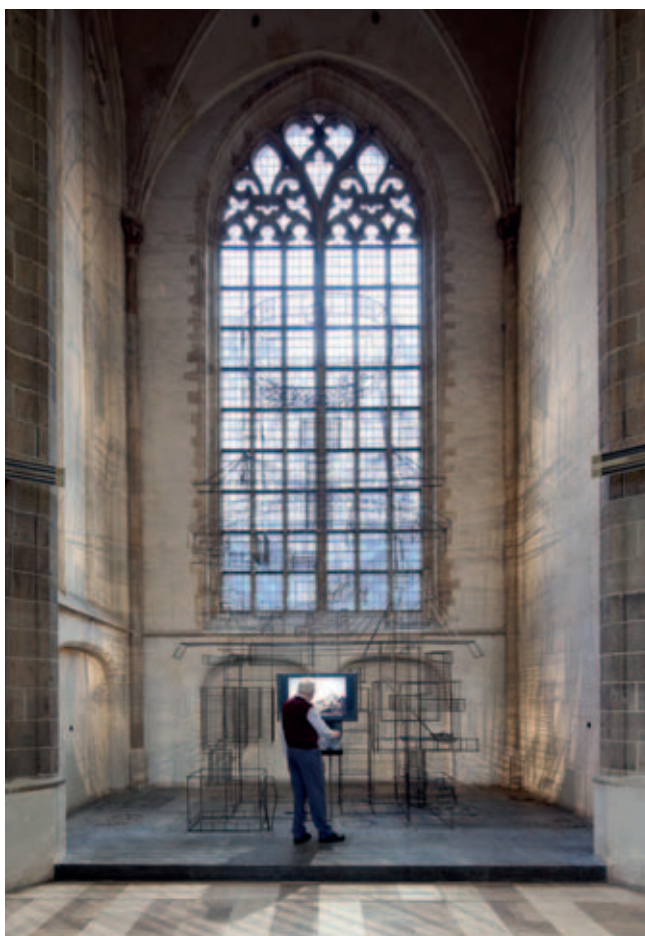
# De Laurenskerk als publieke ruimte

Marlite Halbertsma

Het onderwerp van deze bijdrage is de plaats en functie die de Laurenskerk na de herinrichting in 2010 inneemt in het publieke domein en als publieke ruimte. Met het publieke domein wordt in dit artikel de imaginaire ruimte bedoeld zoals Jürgen Habermas die benoemt: de discussieruimte voor het discours tussen staat en burger over de democratische inrichting van de samenleving.<sup>1</sup> Het project van de moderniteit dat streeft naar de vrijheid van het individu in een democratische samenleving valt of staat

met de toegang tot en werking van het publieke domein. De publieke ruimte is een verbijzondering van het publieke domein, de concrete ruimte waar de burgers verkeren en communiceren, niet alleen in discussie met de overheid, maar vooral als platform van de uitwisseling van ideeën tussen de burgers onderling.<sup>2</sup>

In dit bestek gaat het om de betekenis van erfgoed en erfgoedpresentaties in een samenleving, die steeds verder wordt gefragmentariseerd in een proces van individualisering en afgrenzing. Dat geldt niet alleen in een sociale, maar ook in ruimtelijke zin: welke ruimtes zijn nog van ‘ons allemaal’? Hoe is de *civil society*, het maatschappelijk middenveld, verweven met het erfgoed in de stedelijke ruimte?



Afb. 1. Laurenskerk, Kapel Laurens in het Midden (foto Thijs Wolzak / ontwerp Kossmann.dejong)

## De plaats van de Laurenskerk

Het beleidsdocument van het bestuur van de Stichting Grote- of Sint Laurenskerk uit 2005, *De Laurenskerk; een monument met toekomst*, kende als doelstelling 1.8: ‘De aantrekkelijkheid van de Laurenskerk voor toeristen kan worden versterkt door de aanwezige bezienswaardigheden professioneler te presenteren, mogelijkheden voor rondleidingen en torenbeklimmingen te verruimen en het inrichten van een permanente expositie over de geschiedenis van de Laurenskerk’. Deze doelstelling werd gevolgd door 1.9: ‘De herinrichting van de directe – momenteel uiterst desolate – omgeving van de Laurenskerk, het Laurenskwartier, is van het grootste belang, wil de Laurenskerk de functie van spil in dit nieuw te ontwikkelen gebied met verve kunnen vervullen’. Het is dus geen toeval dat de eerste kapel waarmee de bezoeker geconfronteerd wordt *Laurens in het Midden* heet (afb. 1). Daarin wordt door middel van talrijke kunstwerken, foto’s en plattegronden uit alle tijdperken getoond hoe de Laurenskerk lange tijd het stadsgezicht beheerste. Beheerste, want sinds de Tweede Wereldoorlog is door de toenemende hoogbouw de Laurenskerk verdwergd, onvindbaar en onzichtbaar weggestopt tussen de nieuwbouw. De Laurenskerk is niet langer het stadsicoon van Rotterdam, die plaats is door veel grotere – en andersoortige – bouwsels overgenomen, of dat nu de Euro-mast of de Erasmusbrug is. In de huidige marketing van Rotterdam krijgen de belangrijkste historische gebouwen van Rotterdam, het Schielandshuis en de Laurenskerk, nauwelijks aandacht. Rotterdam wordt gepromoot als moderne stad.<sup>3</sup>



Afb. 2. Charles Rochussen, Laurenskerk, lithografie, in: *Vues et Monuments de la Ville de Rotterdam, 1841-1843* (foto Gemeentearchief Rotterdam)

### Junkspace en non-place

De bouw van de Laurenskerk begon in 1449. Oudere stadsgezichten laten Rotterdam vaak vanaf de Nieuwe Maas zien, met de afgeknotte toren in het midden, uitstekend boven de huizenmassa. De kerk lag met het koor aan de oever van de Rotte, de boten legden aan op korte afstand van de kerkmuren (afb. 2). Vanaf de andere zijden werd de kerk omsloten door dichte bebouwing aan smalle straten. De demping van de Rotte en de aanleg van het luchtspoor (gereed in 1877) veranderden de situatie ingrijpend, al verleende het imposante viaduct een eigen accent aan de ruimte.

Na het bombardement in 1940 onderging de omgeving van de Laurenskerk een aantal grote veranderingen. De uitgebrande en deels ingestorte kerk bleef staan en werd terughoudend gerestaureerd, waarbij alle later toegevoegde dienstgebouwen werden weggelaten.<sup>4</sup> De directe omgeving werd ingevuld met weinig uitgesproken winkelpanden van drie verdiepingen, waarvan de voorzijden aan de Hoogstraat stonden en de non-descripte achterkanten naar het nieuw ontworpen Grotekerksplein waren gekeerd. De dichtheid van de bebouwing werd verdund, de individuele gebouwen werden groter dan hun voorgangers en nagevoel even hoog als de muren van de zijbeuken van de Laurenskerk. Het contrast tussen de grote hoge massa van de kerk en de kleine, smalle lage huizen verdween en de kerk werd minder opvallend. Bovendien was nu, mede door het Basisplan voor de Wederopbouw van Rotterdam van Cornelis van Traa, het zwaartepunt van de binnenstadsactiviteiten definitief westwaarts verschoven naar de Coolingsingel, een ontwikkeling die was ingezet met de bouw van het nieuwe stadhuis in 1915-1920.<sup>5</sup> De Laurenskerk werd onzichtbaar en verloor de relatie met de directe omgeving. Aan de noordkant werden in 1976 door Wim Quist kantoor- en vergaderruimtes aan de kerk toegevoegd, maar daar niet aan vastgemaakt (afb. 3). Dat leverde ontoegankelijke en verrommelde tussenruimtes op. *Junkspace* noemt Rem Koolhaas deze ruimtes, overgeschoten, verwaarloosde, onbruikbare, nergens aan gerelateerde toevallige ruimtes.<sup>6</sup>

Toen in 1993 het luchtspoor werd afgebroken en de Hoogstraat alle aantrekkelijkheid verloor door de concurrentie met de nabij-



Afb. 3. Kantoor- en vergaderruimtes door Wim Quist, situatie in 2010 (foto auteur)

gelegen Beurstraverse ('Koopgoot'), bleef de Laurenskerk verweesd achter. Aan de westkant keek de kerk samen met het beeld van Erasmus uit op een saai plein, aan de oostkant grensde ze aan de kale vlakte van de Gedempte Rotte.<sup>7</sup> De laatste jaren is er sprake van nieuwe activiteit in dit gebied, veel van de bouwvoorraad uit de wederopbouwjaren is intussen afgebroken en in de omgeving verrezen nieuwe hoge kantoren- en appartementengebouwen. De trekker van het gebied moet een gigantische markthal worden met commerciële en woonfuncties (afb. 4). De omgeving is door de grote variëteit aan bouwvormen een etalage van grootstedelijkheid die niet zozeer 'Rotterdam' uitstralen als wel het verlangen op een wereldstad te lijken.<sup>8</sup> *Non-places* heeft Marc Augé dit soort plekken genoemd. Functionele, tamelijk inwisselbare en anonieme plaatsen die vooral dienen voor de wrijvingsloze afwikkeling van commerciële activiteiten en transport.<sup>9</sup> Augé verbindt de term *non-places* met het functionele modernisme van snelwegen, stations en vooral luchthavens, maar intussen (zijn boek verscheen oorspronkelijk in 1992) zijn de derivaten van het postmodernisme even verrassingsloos geworden als het naoorlogse modernisme. De Laurenskerk lijkt tussen alle drukte niet meer dan een *folly* tussen andere *follies*, en dan nog een tamelijk onzichtbare ook.

Het interieur van de Laurenskerk was tot voor kort ook een voorbeeld van monumentale *non-place*. Bij het binnentreden maakte de kerk een verpletterende indruk van voornamelijk leegte – meer een concept van Brabantse gotiek dan een kerk met individuele karakteristieken (afb. 5). Blank zijn de wanden, vensters en de vloer, net als de preekstoel en het doopvont. De enige sprekende kleur was het rood van het hoofdorgel. *Junkspace* was ook binnen te vinden, in alle hoeken en gaten van de kerk hadden zich in de loop van de afgelopen decennia voorwerpen en



Afb. 4. Artist impression Markthal Rotterdam met omgeving (beeld Provast)

provisorische afscheidingen opgehoopt (afb. 6). Het besluit van het bestuur van de Stichting Grote- of Sint-Laurenskerk om de strijd aan te binden met het weinig uitnodigende karakter van het interieur leidde in 2010 tot de nieuwe inrichting, die voornamelijk bestaat uit een tentoonstelling over de geschiedenis van de kerk. De kapellen, de kooromgang, de balie en het cafégedeelte, samen met het meubilair en het lichtplan zijn door het ontwerp-bureau Kossmann.dejong ontworpen. Aan het grootste gedeelte van de kerk, het schip, is niets gedaan. Toch is vergeleken met vroeger de eerste indruk bij binnenkomst anders, de kerk heeft een contrastrijker licht gekregen en de blik kan zich meer focussen op bepaalde plekken, de kerk is herbergzamer geworden (afb. 7). Er is niet zozeer sprake van een nieuwe restauratie, als wel van een *face lift* met reversibele middelen. Fysiek is de Laurenskerk van binnen niet veranderd, zij oogt alleen anders.

De transformatie van ruimtes door het toepassen van tijdelijke constructies met inzet van diverse media is het handelsmerk van Kossmann.dejong. Bij de nieuwe inrichting is niet gekozen voor reconstructies van het vroegere gebouw of voor een museale inrichting met oude objecten, maar voor opstellingen waarbij ruimte, inrichting en media elkaar versterken. Kossmann.dejong noemen zich zelf de makers van 'narratieve tentoonstellingen'. De tentoonstelling wordt opgevat als een alomvattende installatie, waarbij alle media worden ingezet om het publiek onder te dompelen in een ervaring van echtheid, zoals in het theater. Authenticiteit van de verhalen en realisme in de gebruikte vormtaal worden expliciet ingezet om emoties op te wekken. Mark de Jong formuleert het uitgangspunt als volgt: 'The question of how to reach our goal is not answered in the first place along the lines of design. A beautiful design mostly leaves us cold. What's really important is the essence, how to touch the right chord that will let the overtones of the content resonate. Everything must be as real as possible. The realer the better. The people who we cite in audio and film fragments often carry the authenticity we seek. The public must be able to identify with something, and personal testimony brings it closer.'<sup>10</sup>

Een dergelijke aanpak, waarin nieuwe objecten worden ingezet om een realistische ervaring van het verleden op te wekken, komt in monumentale historische kerken niet veel voor. Een historische sensatie is geen probleem als er van het verleden nog zoveel te zien is. Toch gebeurt het een enkele keer, zoals in de tentoonstelling 'Woord & Wapen. In dienst van de Nassau's' in de Grote Kerk in Breda. Daar werd in 2010 een tijdelijke reconstructie aangebracht van de 277 wapenborden die daar tot de Franse Revolutie hingen. De nieuwe wapenborden waren geen driedimensionale replica's, maar dunne panelen die 'echt' werkten (afb. 8). De borden zijn na de tentoonstelling weggehaald.

#### **Flagship stores van cultureel erfgoed**

We zijn er zo aan gewend dat het verleden ons wordt gepresenteerd in fysieke vorm, als gebouw, als schilderij, als gebruiksvoorwerp, dat we vergeten dat de toegang tot het verleden voor 1700 primair via teksten verliep, van kronieken, archiefstukken, munten et cetera. Een geschiedenis, opgebouwd uit de kennis en vergelijking van materiële, technische en stilistische eigenschappen van historische objecten, bestond nog niet. Zien gaat het winnen van lezen.<sup>11</sup> In de negentiende eeuw werd cultureel erfgoed een eigenstandige culturele categorie van objecten die dankzij hun visuele verschijning relatief gemakkelijk konden worden ingezet als onderbouwing van de nationale identiteit en als bewijs van de onstuitbare voortgang van de menselijke beschaving. Er verrezen aparte gebouwen, musea, om het erfgoed te herbergen en te presenteren. Musea, nog meer dan monumenten en andere oudheden, werden in de negentiende eeuw de *flagship stores* van cultureel erfgoed en als zodanig onderdeel van de negentiende-eeuwse spektakelstad, waar alles wordt getoond en het publiek niet alleen kijkt, maar zelf ook bekeken wordt.<sup>12</sup>

Publiek op openbare plaatsen van cultuur en vermaak is een van de nieuwe thema's in de negentiende-eeuwse schilderkunst, zo toont bijvoorbeeld het werk van Boilly, Daumier of de Impressi-



Afb. 5. Laurenskerk, situatie in 2006 (foto Rob Niemantsverdriet)

onisten. Het gedrag en de samenstelling van het publiek is even belangrijk als wat ergepresenteerd wordt. Voorlopers van deze belangstelling zijn de Nederlandse genreschilders uit de zeventiende eeuw. Zo schilderde Gerrit Berckheyde meermaals de Dam in Amsterdam met burgers die het nieuwe stadhuis bewonderen, waaronder enkele Turken. Anthonie De Lorme maakte in 1667 een schilderij van het interieur van de Laurenskerk in Rotterdam met het dan nog niet voltooid grafmonument van Witte de With. Er is een gemêleerd publiek op afgekomen: jong en oud, arm en rijk, Rotterdams en Turks. Een mooi Rotterdams accent is de visser met bonthoed en wijde pikbroek (afb. 9).

De musea – net als die andere plaatsen van nieuwe openbaarheid, als de stadsparken, wereldtentoonstellingen, Salons en diertuinen – waren wel openbaar, maar niet publiek in de zin zoals Habermas openbaarheid omschrijft. Daarvoor was de kloof tussen de kennis van de museale staf en die van het publiek te groot. De aangebrachte ordening van de tentoongestelde objecten werd niet expliciet gemaakt en diende als illustratie van een verhaal dat maar door weinigen gekend werd. Het museum was in de negentiende eeuw vooral een oord van wetenschappelijk onderzoek of een bewaarplaats van voorbeelden, ter instructie van kunstenaars of ambachtslieden.

### Beschaving, emancipatie, empowerment

Pas rond de voorlaatste eeuwwisseling richtten musea zich op een brede groep van bezoekers, en niet meer alleen op de elite, geleerden en vakmatig geïnteresseerden. Lezingen, rondleidingen, schriftelijke informatie en vooral schoolbezoek werden de standaard ingrediënten van het museale bedrijf en in toenemende mate de *interface* tussen bezoekers en object. De legitimatie voor dit beleid was gelegen in de visie dat musea en cultureel erfgoed een grote rol konden spelen in de volksoopvoeding en groepen konden bereiken die niet of niet meer onderwijs genoten. Steden legden er eer in goed voor hun bevolking en dus ook voor hun musea te zorgen, wat in Nederland voor de Tweede

Wereldoorlog leidde tot een kleine golf van prestigieuze nieuwbouw van stedelijke musea.<sup>13</sup> ‘Beschaving’ was hier het doel, niet zozeer het kweken van nationale gevoelens.

In de jaren zestig en zeventig werd het beschavingsoffensief ingeruild voor emancipatie. In Nederland waren het Van Abbemuseum in Eindhoven en het Haags Gemeentemuseum goede voorbeelden van de maatschappelijke betrokkenheid van die tijd. In hun tentoonstellingen wordt het presenteren van de hoge cultuur losgelaten ten gunste van meer populaire cultuur en maatschappelijke thematiek, zoals blijkt uit de *De Straat* in het Van Abbemuseum (1972) en een reeks van activiteiten in het Haags Gemeentemuseum, van de *Kunstar* die de oude wijken introk (1973), tot de tentoonstellingen over massacultuur en feministische kunst (1979).<sup>14</sup> Deze tentoonstellingen zijn goede voorbeelden van wat later de *New Museology* wordt genoemd, waarbij het museum de cultuur laat zien van groepen die daar vroeger niet vertegenwoordigd waren.<sup>15</sup> Meer dan in de voorgaande periode groeiden het publieke domein en de publieke ruimte naar elkaar toe, waarbij ze elkaar wederzijds versterkten en de positie van het museum een nieuwe legitimering kreeg.<sup>16</sup> Het erfgoeddiscours werd echter tamelijk eenzijdig gevoerd. De cultuur van achtergebleven groepen werd in het museum getoond en de hoge kunst reisde per *Kunstar* naar de volkswijken, maar de selectie bleef in handen van de museale experts. Het omnivore smaakpatroon van de babyboomgeneratie bood zowel ruimte voor de linkse emancipatorische doelstellingen als de interesse voor populaire cultuur en regelrechte kitsch.

Opmerkelijk is in deze periode de keuze voor het tonen van objecten uit de populaire cultuur en de inzet van nieuwe media (in de jaren zeventig: foto's, diaprojecties, video), waarbij de waarde van de objecten een relatieve is. In dit aanbod gaat het niet om kostbare, unieke objecten, maar om alledaagse dingen en de verhalen die daarbij horen. Het verhaal, toegevoegd aan de objecten om het publiek toegang te geven tot de collectie, maakte zich zo in de decennia na de Tweede Wereldoorlog steeds meer los van die objecten en het museum werd de plaats waar de verhalen worden verteld.<sup>17</sup>



Afb. 6. Opslagruimte in de Laurenskerk, situatie in 2006 (foto auteur)



Afb. 7. Interieur Laurenskerk gezien naar het westen (foto Thijs Wolzak / ontwerp Kossmann.dejong)

De *New Museology* van de jaren zeventig was het vertrekpunt voor musea die nu worden aangeduid als *community museums*, veelal stadsmusea of musea die zich richten op het presenteren en vastleggen van de cultuur van bepaalde groepen, ook om hun identiteit te sterken en te waarborgen.<sup>18</sup>

Sinds de jaren negentig wordt er wel meer samengewerkt met de groepen over wie het gaat, de ‘erfgoedgemeenschappen’, en *empowerment* is in de plaats gekomen van emancipatie. Over de hele linie worden de niet-kunstmusea vanaf jaren zeventig publieksgerichter, en neemt de nadruk op de vaste collectie af.

In de kunstmusea blijven collecties wel centraal staan. Die doen ook steeds meer aan publieksvoorlichting en educatie, maar niet vanuit emancipatorische doelstellingen. Grote kunstmusea blijven bolwerken van de onverwoestbare kunstcanon van hoge kunst, niet van populaire cultuur. Hier gaat het niet om specifieke culturen en smaakvoorkeuren, maar om de wereldcultuur. In de grote kunstmusea, net als op de sites van het Werelderfgoed, viert de mensheid de cultuur van eenheid in verscheidenheid.<sup>19</sup> De canon van de hoge kunst is door de nadruk op ontwikkeling boven permanentie, op het algemene boven het bijzondere, en kwaliteit boven identiteit, nauw verbonden gebleven met het project van de moderniteit als vooruitgang en vernieuwing.<sup>20</sup>

### *Cosmopolitan canopies* en stadsrevitalisering

Aan de naoorlogse historische binnensteden werd in de jaren vijftig en zestig relatief weinig geld besteed, omdat het overheidsgeld vooral werd uitgegeven aan grote infrastructurele projecten en nieuwbouw in de buitenwijken. De centra kregen primair commerciële taken toebedeeld, wat in veel gevallen ten koste ging van de woonfunctie en kleinschalige diensten- en productiebedrijven en ten gunste kwam van winkels, kantoren en parkeerruimte. Instellingen als musea, van oudsher vaak gelegen in die binnensteden, maar ook historische monumenten, kregen zo willens nillens taken toegeschoven die het verval van de publieke ruimte in de stad moesten compenseren. In de *community museums* is niet voor niets veel aandacht voor groepen die in de moderne stad het onderspit dreigen te delven en voor het kleinschalige buurtleven dat bijna verdwenen is. ‘De Straat’ was het onderwerp in het Van Abbemuseum in 1972.

Richard Sennett stelt dat de publieke zaak alleen kan gedijen in een urbane context en dat een *civic identity* verweven is met de stedelijke ruimte.<sup>21</sup> Steven Conn beschrijft musea als een van de weinige veilige plaatsen waar mensen kunnen samenkomen voor allerlei activiteiten en kunnen omgaan met vreemden op



Afb. 8. Tentoonstelling 'Woord & Wapen', Grote Kerk Breda, 2010 (foto auteur)

een aangename, losse manier.<sup>22</sup> Gebruikmakend van de fraaie term van Elijah Anderson betitelt Conn musea als *cosmopolitan canopies*, openbare stedelijke plaatsen en ruimtes waar mensen met een heel verschillende herkomst in vrede kunnen samenkomen.<sup>23</sup>

Het groeiende belang van musea en de aandacht voor het gebouwde erfgoed zijn niet los te denken van een gewijzigde visie op de stad. In de jaren zeventig en tachtig ontstond het inzicht dat steden en regio's met elkaar concurreren: niet zozeer op het punt van basisvoorzieningen, maar met de unieke eigenschappen van de stad of regio die voortkomen uit de specifieke geschiedenis en cultuur daarvan.<sup>24</sup> Binnensteden worden nu de etalages van de stad, een op zich ongrijpbare factor als 'culturele uitstraling' moet nieuwe bewoners, bedrijven en vooral toeristen trekken. Cultuur, niet de maakindustrie, is de krachtbron van de stad, *leisure* wint het van werk. Cultuur is door gemeentebesturen en andere overheden minder goed te managen dan de aanleg van snelwegen en bedrijfsterreinen, maar de binnenstad kan wel worden opgeknapt, en het museum gerenoveerd of nieuw gebouwd.<sup>25</sup> In veel gevallen was de bouw van prestigieuze museumgebouwen een vorm van stadsreparatie. Het Centre Pompidou (1977) verrees op de plaats van het gesloopte *quartier Saint-Merri*, het Musée d'Orsay (1986) werd ingericht in een stilgelegd station en de nieuwbouw van het Groninger Museum (1994) was onderdeel van een revitalisatie van een onderkomen binnenstadsgebied.

Het gebruik van de stad is onderdeel van een symbolische economie, waarin culturele activiteiten centraal staan.<sup>26</sup> De historische stad wordt geconsumeerd als beeld, als een visuele ervaring, waarbij de beelden zich voegen naar wat via andere media al bekend was, of de visuele data kunnen via *apps* worden gekoppeld aan andere data.<sup>27</sup> De buitenwereld kan ook de fysieke versie van een virtuele werkelijkheid worden, zoals in het mediatoerisme het geval is, waarbij toeristen de locaties bezoeken van films en romans.<sup>28</sup>

Musea zijn tegenwoordig vooral spectaculaire gebouwen die worden bezocht vanwege de architectuur en niet voor de collectie. En ze zijn op hun beurt weer onderdeel van kunstwerken. Musea en erfgoedlocaties in het algemeen worden ontsloten door een massieve inzet van media.<sup>29</sup>

Het mediale karakter van het erfgoed aanbod, of dat nu historische monumenten of musea en hun collecties betreft, wordt zo steeds groter en het net van verhalen, feitelijke of fictieve, steeds dichter. Het visuele en niet-fysieke aspect van het erfgoed aanbod en de plaats van 'het verhaal' daarin doet het tastbare erfgoed steeds meer opschuiven naar immaterieel erfgoed, plaatsgebonden en vluchtig tegelijkertijd.

### *Ethical turn*

Het maatschappelijk elan van de jaren zestig en zeventig leidde tot kritiek op de schijnbaar algemene geldigheid van de liberaal-democratische fundamenteën van de moderniteit. In het publieke domein werden veel stemmen niet gehoord en werden minderheden buitengesloten. Deze kritiek betekende voor de erfgoedwereld een grotere aandacht voor identiteit, de diversiteit van de erfgoedgemeenschappen, herinneringsculturen, individuele verhalen en meervoudige perspectieven. Ook als gevolg van de *canon wars* verschoof de nadruk van hoge kunst naar populaire cultuur, van de autoriteit van de erfgoed specialist naar de kennis van de ervaringsdeskundige.<sup>30</sup> De multiculturele samenleving vroeg intussen om meer tolerantie voor andere culturen en *empowerment* van achtergestelde groepen. De ontwikkelingen in



Afb. 9. Antonie De Lorme, Het grafmonument van Witte de With in de Laurenskerk, 1667

de nieuwe media aan het einde van de twintigste eeuw maakten het visualiseren van al die perspectieven en gelaagdheden ook mogelijk.

In de Laurenskerk is de multimediale en multiperspectivische aanpak goed te zien. Verhalen van experts worden afgewisseld met persoonlijke verhalen, auteurs en drukkers van vroeger worden gekoppeld aan boeken van nu en multiculturele feesten siëren de kooromgang (afb. 10). De looproute van de tentoonstelling is vrij, anders dan in het traditionele (kunst)historische museum, waar de zaalvolgorde de volgorde van de tijdvakken weerspiegelt met de impliciete boodschap van vooruitgang.

Maar de droom van de tolerante multiculturele samenleving en de gelijkwaardigheid van alle culturele uitingen is intussen vervlogen. De ineenstorting van het communistische blok en de zich daaruit ontwikkelende vormen van een virulent nationalisme, religieus fundamentalisme, 9/11, de kredietcrisis en de twijfel aan de toekomst van de euro en Europese Unie, hebben de maatschappelijke discussie een andere richting opgestuwd. De vrije markt bleek niet het panacee voor een slecht functioneren-

de overheid en erodeerde de fundamenteën van de welvaartsstaat. De natiestaat, lang beschouwd als fundament van die welvaartsstaat, wordt van binnenuit bedreigd door rancuneus individualisme, grensoverschrijdende etnische identiteiten en van buiten door de overdracht van soevereiniteit aan Europa.

Opvallend is dat het debat over de inrichting van onze samenleving in toenemende mate wordt gevoerd in termen van cultuur: het zijn niet de sociale en economische omstandigheden die de individuen sturen, maar het is de cultuur van de groep waarvan ze deel uitmaken. Die 'verculturalisering' van het debat stelt de erfgoedsector voor nieuwe dilemma's. Is het wel een optie om te blijven tamboereren op de eigen identiteit en de specifieke cultuur van iedere minderheidsgroep? Dat vervreemdt eerder groepen van elkaar dan dat het tolerantie opwekt. *Civil society*, als het domein waar de burgers zichzelf organiseren op basis van hun eigen belangen en interesses, is door het oplossen van de overkoepelende nationale identiteit en de afname van het vertrouwen in de liberaal-democratische fundamenteën daarvan, een strijdperk geworden. Wat verbindt de burgers nog als zij zich



Afb. 10. Interieur Laurenskerk gezien naar het oosten (foto Thijs Wolzak)

terugtrekken op hun eigen domein? Filosofen als Charles Taylor en Alain de Botton hebben gewezen op het belang van bindingen die groepsidentiteiten overstijgen, namelijk gedeelde waarden en normen.<sup>31</sup>

Religie is als onderwerp dan ook helemaal terug in het maatschappelijke debat, hoewel los van religieuze instituties. Er wordt wel gesproken van een ‘ethical turn’ in de geesteswetenschappen.<sup>32</sup> De Botton belijdt een religie voor atheïsten, omdat de mens volgens hem niet zonder waarden en normen kan en religie die verschafft, al hoeven dogma’s, de bijbel of andere religieuze geschriften niet het richtsnoer te zijn. Interessant is wat De Botton schrijft over een andere presentatie van erfgoed, namelijk een op basis van morele, religieuze thema’s. ‘Religies zetten ons er niet alleen toe aan de thema’s en het doel van kunst te heroverwegen, maar vragen ons ook opnieuw na te denken over de categorieën waarin werken worden ondergebracht. Moderne musea voeren ons doorgaans binnen in zalen die zijn ingericht volgens indelingen als “De Negentiende Eeuw” en “De Noord-Italiaanse School”, wat de academische tradities verraadt waarin de museumbeheerders zijn opgeleid. (...) We zouden er meer aan hebben als kunstwerken uit verschillende genres en tijdperken werden gegroepeerd op grond van de preoccupaties van onze ziel. Dan zouden we bij een museumbezoek door ruimten worden geleid waarvan elke ons op zintuigelijke zin – met behulp van niets verbloemende bordjes en gidsen – probeert te herinneren aan belangrijke ideeën die verband houden met diverse probleemgebieden in ons leven. Er zouden zalen worden gewijd aan de schoonheid van eenvoud (...), de helende kracht van de natuur (...), de waardigheid van de buitenstaander (...) of de troost van de moederlijke zorg.’<sup>33</sup> Als voorbeeld hoe het zou moeten, verwijst De Botton naar de Frarikerkerk in Venetië, met kunstwerken van verschillende disciplines uit hele verschillende periodes, ‘waar het meer gaat om de overeenstemming tussen de effecten die kunstwerken op onze ziel hebben dan om de overeenkomsten tussen de afkomst en de stijkenmerken van degenen die ze hebben gemaakt.’<sup>34</sup>

De Botton stapt hier wel erg licht over het probleem van de context heen. De context van het museum is een andere dan van een kerk en de culturele bagage van de individuele bezoeker is ook niet gelijk. ‘Niets verbloemende bordjes en gidsen’ – hoe moeten we ons dat voorstellen? En is het effect van kunstwerken in hun oorspronkelijke religieuze setting wel zo direct als De Botton veronderstelt – de gemiddelde toerist hanteert bij zijn bezoek meestal een reisgids die gebaseerd is op ‘afkomst en stijkenmerken’ van de kunstenaars. In erfgoedland wordt nog maar voorzichtig geëxperimenteerd met ‘ethische’ presentaties. Museum Het Catharijneconvent in Utrecht laat ‘het heden en verleden van het christendom in Nederland zien’, maar de presentatie en informatie is feitelijk en historisch van aard en de tentoongestelde objecten zijn voornamelijk kunstwerken. In de zomer van 2011 werd in Museum Flehite in Amersfoort een tentoonstelling – met bijbehorende glossy en interactieve website – gepresenteerd over Maria, ‘Maria. Idool van alle tijden’. Hoewel de presentatie ter plekke de visuele kwaliteit en zeggingskracht van de glossy en de internetsite niet wist te evenaren, was de tentoonstelling door de keuze voor ‘van alle tijden’, dus niet voor een



Afb. 11. Laurenskerk, *De naakten kleden*, foto door Thijs Wolzak, in de *Kapel van de Barmhartigheid*

historisch overzicht, ontroerend, ook door de nadruk op de bijzondere band tussen de stad Amersfoort en Maria.

In de Laurenskerk verbindt de *Kapel van de Barmhartigheid* religieuze tradities op een zeer direct niveau met de Rotterdamse werkelijkheid van alledag (afb. 11). Thijs Wolzak maakte een fotoserie waarbij hij zich liet inspireren door de panelen van de Meester van Alkmaar uit 1504, die de taferelen situeerde in een eigentijdse, herkenbare Nederlandse omgeving. ‘De naakten kleden’ is bij Wolzak de winkel voor goedkoop huisraad en kleding in het Oude Noorden, gecoördineerd door dominee Bärbel Goedeking, en ook in de overige zes barmhartige werken is de locatie steeds het Rotterdam van nu.

Intrigerend is de *Kapel van de Zending* (afb. 12). Dit was de kapel die ontwerpers en begeleidingsgroep voor de meeste problemen stelde om tot een goede invulling te komen. Getrouw aan het concept werd er uitgegaan van wat er in de kapel al aanwezig was, namelijk een monument uit 1930 van Leendert Bolle dat herinnerde aan de terechtstelling van zendeling Anthonie Hambrouck op Formosa in 1661.<sup>35</sup> In de verhalen die via de audiotour worden verteld, wordt de gebeurtenis van 1661 opgenomen in de nu afgesloten geschiedenis van de protestantse zending en katholieke missie vanuit het Westen naar het niet-Westen. Maar de zending is niet verdwenen, tegen-





Afb. 12. Laurentiuskerk, Kapel van de Zending door Paul Bodoni (foto Thijs Wolzak / ontwerp Kossmann.dejong)

woordig heeft de zending een andere vorm aangenomen en is Nederland een zendingsland. Buiten Europa is religie is springlevend, Nederlandse kerken hebben Zuid-Amerikaanse pastoors en evangelisatiebewegingen winnen aan terrein. Paul Bodoni heeft op de muren van de Zendingkapel de verhalen virtuoos geïllustreerd in de voor hem karakteristieke puntige stripstijl. Daardoor komen de verhalen heel dichtbij. Ondanks de verschillen in de gebruikte media en de gehanteerde tijdschalen complementeren de verhaalfragmenten, de wandschilderingen en het monument elkaar en worden de opoffering en bevoogding enerzijds en anderzijds de gelukservaring van de bekering tastbaar. Meervoudige perspectieven, multimedia en *ethical turn* gaan hier voortreffelijk samen, daarvoor hoeft de Rotterdammer niet naar de Fratrikerk.

### Tot slot

Met de grote maatschappelijke verschuivingen en de veranderingen in de stedelijke omgeving, heeft er goed een dubbele positie gekregen in de urbane samenleving. Enerzijds houdt het – zowel in museale als monumentale vorm – het verleden in zijn anderszijn vast, anderzijds maakt het deel uit van de eigentijdse ‘consumptieve’ stad. Als ‘stedelijke baldakijnen’ bieden musea en andere erfgoedplaatsen veilige plaatsen van samenkomst aan groepen en individuen die elkaar anders niet tegenkomen. De veelheid van verhalen en perspectieven van de huidige erfgoedpresentaties weerspiegelen de fragmentatie en medialisering van de huidige samenleving, maar kunnen, aansluitend op de eigenstandigheid van erfgoed, ook een piedestal bieden voor de normen en waarden die mensen binden voorbij de grenzen van hun identiteit.

### Noten

- <sup>1</sup> J. Habermas, *Strukturwandel der Öffentlichkeit. Untersuchungen zu einer Kategorie der bürgerlichen Gesellschaft*, Frankfurt/Main 1990 (herdruk Neuwied 1962); R. Sennett, *The Fall of Public Man*, New York 1977.
- <sup>2</sup> J. Barrett, *Museums and the Public Sphere*, Chichester 2011, 19, 24; E. Jonker, *De geesteswetenschappelijke carroussel. Een nieuwe ronde in het debat over wetenschap, cultuur en politiek*, Amsterdam 2006.
- <sup>3</sup> J. Bruins, *Wo ist die Altstadt? Zelfbeeld en imago van Rotterdam 1940-2010*, master thesis History of Society, ESHCC, Erasmus Universiteit Rotterdam 2011, 87. Zie ook: M. Heemskerk, *Een monument vol belevenissen. Een vergelijkend onderzoek naar het bezoek en beleving van het interieur van kerkelijke monumenten*, master thesis Kunst- en Cultuurwetenschappen, ESHCC, Erasmus Universiteit Rotterdam 2011, 33, 34, 39.
- <sup>4</sup> Zie voor de bouwgeschiedenis van de kerk: J.W.C. Besemer, ‘De bouwgeschiedenis van de Laurenskerk (1449-1940)’, in: F.A. van Lieburg, J.C. Okkema en H. Schmitz (red.), *De Laurens in het midden. Uit de geschiedenis van de Grote kerk van Rotterdam*, Rotterdam 1996, 11-104. Voor de restauratiegeschiedenis van de Laurenskerk: J. C. Meischke en J.W.C. Besemer, *Mededelingen over het verloop van de werkzaamheden van de restauratie van de Grote of St. Laurenskerk te Rotterdam 1952-1974*, Rotterdam 1952-1974; D. Broekhuizen, *De Stijl toen/J.J.P. Oud nu. De bijdrage van architect J.J.P. Oud aan herdenken, herstellen en bouwen in Nederland (1938-1963)*, Rotterdam 2000.
- <sup>5</sup> Broekhuizen 2000 (noot 4), 121, 125; M. Halbertsma, *En maar altoos duurt het vitten op het nieuwe raadhuis voort. Het Rotterdamse stadhuis als representatie van Rotterdam 1912-1929*, Zwolle/Rotterdam 1999.
- <sup>6</sup> R. Koolhaas, ‘Junkspace’, in: R. Koolhaas (red.) *The Harvard Design Guide to Shopping*, Keulen 2001, 408-419.
- <sup>7</sup> Voor de inrichting van de buitenruimte is de gemeente Rotterdam verantwoordelijk, het Laurenskwartier is nu een aandachtsgebied geworden. Op het Grotekerksplein is in 2010 een podium verzezen (ontworpen door Atelier Kempe Thill) om het plein te verlevendigen, de Stichting Laurenskerk is verder van plan een terras voor de kerk in te richten, met een directe doorgang naar de kerk.
- <sup>8</sup> Blaakse Bos van Piet Blom (1984); Centrale Bibliotheek van Jaap Bakema en Hans Boot (1983); Station Blaak van Harry Reijnders (1993); Blaak 8 van Dreissen Architecten en Group A (2011); Wijnhaeve van KOW (2008); Statendam van Kollhoff Architecten en Rapp+Rapp (2009); Loyens en Loeff van KCAP (2010); Markthal van MRDV (gereedkoming in 2014 gepland) en Rotta Nova van Frits van Dongen/Architekten cie., realisatie onbekend.
- <sup>9</sup> M. Augé, *Non-places. An Introduction to Supermodernity*, Londen 2008.
- <sup>10</sup> H. Kossmann en M. de Jong, *Engaging Spaces. Exhibition Design Explored by Kossmann.dejong*, Amsterdam 2010, 47.
- <sup>11</sup> F. Haskell, *History and its Images. Art and the Interpretation of the Past*, New Haven 1993; B. Stafford, *Body Criticism. Imagining the Unseen in Enlightenment Art and Medicine*, Cambridge Mass 1991; S. McCarthy e.a., *Making History. Antiquaries in Britain 1707-2007*, Londen 2007.

- <sup>12</sup> R. D. Altick, *The Shows of London. A Panoramic History of Exhibitions, 1600-1862*, Cambridge Mass./Londen 1978; V. R. Schwartz, *Spectacular Realities. Early Mass Culture in Fin-de-Siècle Paris*, Berkeley 1998.
- <sup>13</sup> Van Abbemuseum Eindhoven (1936), Haags Gemeentemuseum (1935), Museum Boijmans van Beuningen Rotterdam (1935).
- <sup>14</sup> C. Blotkamp (red.), *Museum in Motion*, Den Haag 1976.
- <sup>15</sup> P. Vergo (red.), *The New Museology*, Londen 1989.
- <sup>16</sup> Zie ook de nota *Naar een nieuw museumbeleid* van minister Van Doorn (CRM) uit 1976.
- <sup>17</sup> S. Conn, *Do Museums Still Need Objects?*, Philadelphia 2010.
- <sup>18</sup> E. M. Crooke, *Museums and Community. Ideas, Issues and Challenges*, Londen 2007.
- <sup>19</sup> In de Unesco World Heritage Convention (1972) staat 'Considering that parts of the cultural or natural heritage are of outstanding interest and therefore need to be preserved as part of the world heritage of mankind as a whole...' <http://whc.unesco.org/en/conventiontext> (geraadpleegd 22-09-2011).
- <sup>20</sup> M. Halbertsma, 'Introduction', in: M. Halbertsma, A. van Stipriaan en P. van Ulzen (red.), *The Heritage Theatre. Globalisation and Cultural Heritage*, New Castle upon Tyne 2011, 1-25; M. Halbertsma, 'The Call of the Canon, why Art History cannot do without', in: E. Mansfield, (red.), *Art History. A Changing Discipline and its Institutions*, New York 2007, 16-30.
- <sup>21</sup> Sennett 1977 (noot 1), 18.
- <sup>22</sup> Conn 2010 (noot 17), 224 e.v..
- <sup>23</sup> Conn 2010 (noot 17), 232; E. Anderson, 'Cosmopolitan Canopies', *Annals of the American Academy of Political and Social Science* 595 (2004), 14-31. Anderson definieert cosmopolitan canopies als 'settings that offer a respite from the lingering tensions of urban life and an opportunity for diverse peoples to come together. Canopies are in essence pluralistic spaces where people engage on another in a spirit of civility, or even comity and goodwill.'; E. Anderson, *The Cosmopolitan Canopy. Race and Civility in Everyday Life*, New York 2011.
- <sup>24</sup> R. Florida, *The Rise of the Creative Class*, New York 2002; P. van Ulzen, *Dromen van een metropool. De creatieve klasse van Rotterdam*, Rotterdam 2007; D.R. Judd en S.S. Fainstein (red.), *The Tourist City*, New Haven/Londen 1999.
- <sup>25</sup> I. van Aalst, *Cultuur in de stad. Over de rol van culturele voorzieningen in de ontwikkeling van stadscentra*, Utrecht 1997, 37-41.
- <sup>26</sup> S. Miles en M. Miles, *Consuming Cities*, Basingstoke/New York 2004, 50-65.
- <sup>27</sup> Sharon Zukin noemt de toeristenstad 'a dreamscape of visual consumption'. S. Zukin, *Landscapes of Power. From Detroit to Disneyland*, Berkeley 1991, 221.
- <sup>28</sup> S. Reijnders, *Places of the Imagination. Media, Tourism, Culture*, Farnham 2011. Zie ook: H. Belting, *Thomas Struth. Museum Photographs*, München 1998.
- <sup>29</sup> Zoals sinds 2011 te zien in Museum Het Grachtenhuis in Amsterdam (ook ontworpen door Kossmann.dejong) en Kasteel Amerongen, met films van Peter Greenaway en Saskia Boddeke.
- <sup>30</sup> Met *canon wars* worden de debatten aangeduid die vanaf de jaren zestig en zeventig vooral aan de Amerikaanse universiteiten woeden in de geesteswetenschappen over de houdbaarheid van kwaliteitsoordelen. De context werd gevormd door de expanderende pop-cultuur en de emancipatie van vrouwen en minderheden, die het recht op hun eigen cultuur en daarbij behorende esthetische voorkeuren opeisten. Het curriculum moest deze gelijkwaardigheid weerspiegelen. Zie: J. Gorak (red.), *Canon vs. Culture. Reflections on the Current Debate*, New York 2001.
- <sup>31</sup> C. Taylor, *Een seculiere tijd*, Rotterdam 2009; Alain de Botton, *Religie voor atheïsten. Een heidense gebruikersgids*, Amsterdam/Antwerpen 2011.
- <sup>32</sup> Jonker 2006 (noot 2), 31 e.v.
- <sup>33</sup> De Botton 2011 (noot 31), 236.
- <sup>34</sup> De Botton 2011 (noot 31), 237.
- <sup>35</sup> Zie over Anthonie Hambrouck en het monument H. ten Boom, 'Rotterdams monument voor een zendingspredikant', *Rotterdams Jaarboekje* 10/10 (2002), 212-221.