

Kunst en cultuur in de samenleving

Trends en ontwikkelingen in Overijssel sinds 1850



OVERIJSSSEL
ACADEMIE

REGIONALE GESCHIEDENIS, NEDERSAKSISCHE TAAL EN CULTUUR

TREND BUREAU OVERIJSSSEL

Inhoud

Voorwoord	2
Hoofdstuk 1: Volkskunst en culturele identiteit	3
Hoofdstuk 2: Jongerencultuur	11
Hoofdstuk 3: Podiumkunst	17
Hoofdstuk 4: Musea en bibliotheken	25
Hoofdstuk 5: Kunst in de openbare ruimte	32
Samenvatting en conclusie	43

Culturele symbolen die de ziel van de gemeenschap raken, verdienen extra aandacht.

(Uit: Meer dan een beeld. Gestoorde verhoudingen, Ton Quick)

Kunst. Fluiten naar subsidie en het toch mooi laten klinken.

(Loesje)

Voorwoord

Midden negentiende eeuw maakt de Overijsselse samenleving een grote verandering door. Er ontstaat een burgerlijke elite met een toenemende interesse voor kunst en cultuur. In verschillende steden openen schouwburgers hun deuren, al zijn de faciliteiten aanvankelijk nog primitief. In Kampen wordt in 1852 de eerste grote tentoonstelling voor beeldende kunst gehouden. Vijf Statenleden richten zes jaar later de Vereeniging tot beoefening van Overijsselsch Regt en Geschiedenis (VORG) op. Daaruit komen later het Geschiedkundig Provinciaal Museum in Zwolle (tegenwoordig ANNO) en Het Oversticht (een 'genootschap tot bevordering en instandhouding van het landelijk en stedelijk schoon in de provincie Overijssel') voort.

Kunst en cultuur zijn na een voorzichtig begin een factor van betekenis geworden voor alle geledingen van de samenleving. Hun rol, betekenis en positie wisselen sterk door de jaren heen. En dat geldt ook voor de betrokkenheid van de overheid. In opdracht van Trendbureau Overijssel hebben twee historici en een kunsthistoricus van de Overijsselacademie onderzocht welke veranderingen en trends er door de jaren heen te ontdekken zijn. Dat is gebeurd binnen vijf thema's: volkskunst, jeugdcultuur, podiumkunst, musea en bibliotheken, en kunst in de openbare ruimte.

Uitgangspunt bij het onderzoek was de vraag: wat kunnen we van het verleden leren? Welke (geslaagde en minder geslaagde) voorbeelden in Overijssel zijn illustratief voor bepaalde ontwikkelingen? De bevindingen kunnen een inspiratiebron zijn voor de beleidsmakers van nu. Want: door onze kennis van het verleden weten we waar we nu staan en kunnen we beter bepalen waar we naar toe willen.

Kees Dinkla, Marco Krijnsen en Merijn de Leur-van Duyn

Overijsselacademie, Zwolle, juni 2024

1. Volkscultuur en culturele identiteit

Volkscultuur wordt door beleidsmakers en wetenschappers van nu opgevat als cultuuruitingen van alle gemeenschappen in een bepaalde regio of land.¹ In de negentiende eeuw en de eerste helft van de twintigste eeuw werd voor het begrip volkscultuur een veel nauwere definitie gehanteerd, namelijk de cultuuruitingen van boeren en andere plattelanders (en in mindere mate vissers). Deze gemeenschappen werden lange tijd door wetenschappers vaak als statisch gezien: onveranderlijk, met een ‘oeraard’, gevormd door de natuurlijke omstandigheden in de (Overijsselse) regio’s.²

Bij volkscultuur ging het veelal om sociale bijeenkomsten en vieringen rondom de jaarlijkse landbouwcyclus (oogstfeesten bijvoorbeeld), christelijke feestdagen (met name Pasen en Pinksteren), Oud en Nieuw en gebruiken die deels hun oorsprong vonden in *naoberschap* (zoals bij kraamvisites en begrafenissen). Onderzoekers verzamelden liederen en gedichten, bestudeerden de lokale architectuur (oude boerderijen, stadspoorten en andere monumentale gebouwen) en hielden zich in toenemende mate bezig met de bescherming van dit materiële erfgoed.³

De interesse voor volkskunst groeide tegen het eind van de negentiende en begin van de twintigste eeuw vooral bij de regionale elites. Het was een reactie op de moderne tijd, die gepaard ging met verstedelijking, migratie, toenemende culturele uniformiteit en massacultuur. Deze ontwikkeling werd in heel West-Europa tussen circa 1875 en 1960 als een bedreiging gezien voor de geestelijke gezondheid, veerkracht en samenhang van de bevolking. Beleidsmakers, academici en niet-academici zagen het bestuderen, beschrijven en beschermen van de volksculturen als een essentiële tegenbeweging. Als een medicijn tegen de schaduwzijdes van de moderne tijd.⁴

De beschrijvers van volkscultuur, de promotors van volkscultuur-activiteiten en de aanjagers van regionale bewegingen in Overijssel waren in die periode hoogopgeleide elites uit de grotere dorpen en steden. Opvallend vaak waren ze schoolmeesters. Opmerkelijk is ook dat ze vrij evenwichtig uit alle zuilen (katholiek, protestant, liberaal en socialistisch) afkomstig waren. Van een sterk religieus-conservatief karakter was dan ook geen sprake. Diverse volkscultuur-beschrijvers en initiators van volkscultuurbijeenkomsten hadden seculiere en progressieve denkbeelden.⁵

¹ Sophie Elpers, ‘Volkscultuur en overheid: een geschiedenis’ in: Jan Jaap Knol ed., *Splitsen of knopen? Over volkscultuur in Nederland* (Rotterdam, 2009), 191.

² Hester Dibbits, ‘Volkscultuur en identiteit’ in: Jan Jaap Knol ed., *Splitsen of knopen? Over volkscultuur in Nederland* (Rotterdam, 2009), 69-70.

³ A.A.M. de Jong, *De dirigenten van de herinnering – Musealisering en nationalisering van de volkscultuur in Nederland 1815 – 1840* (Nijmegen, 2001), 9-13.

⁴ Rob van Ginkel, *Volkscultuur als valkuil – Over antropologie, volkskunde en cultuurpolitiek* (Amsterdam 2000), 1-2.

⁵ Joep Leerssen, ‘De canonisering van het typische: tradities, culturen en de cultivering van tradities’, in: Carlo van der Borgt, Amand Hermans en Hugo Jacobs ed., *Constructie van het eigene – Culturele vormen van regionale identiteit in Nederland* (Amsterdam, 1996), 47-56.



Vogelschieten in Haaksbergen, 1922.

Eenheid in verscheidenheid

Voor de volksculturen in de steden en het platteland was tot halverwege de negentiende eeuw niet of nauwelijks aandacht. Sterke nadruk lag toen op het culturele leven van de elites in de Hollandse steden in de zeventiende eeuw (de Gouden Eeuw). Vanaf 1875 kwam hier verandering in onder invloed van de Romantiek, het nationalisme en zorgen over de moderne tijd. Allerlei culturele uitingen in de provincie werden bestudeerd, beschreven en tentoongesteld: van regionale klederdrachten tot houtsnijwerk. In heel Europa was deze ontwikkeling gaande.⁶

Beleidsmakers bevorderden en propageerden de volksculturen als een vorm van eenheid in verscheidenheid: bewustwording van de eigen regionale volkscultuur en kennismaking met die van andere regio's zouden gevoelens van nationale samenhang stimuleren. In deze periode werd de oorsprongsmythe gelanceerd van de Friezen, Franken en Saksen: afstamming van deze Germaanse 'stammen' zou de Nederlanders krachtig en vitaal hebben gemaakt. Om deze aard in stand te houden, moest het voorbestaan van elementen van de cultuur van deze drie stammen op het platteland herontdekt worden.⁷

Het ontbrak Overijssel aan een eigen provinciale identiteit, of op zijn minst een sterke provinciale identiteit. Er was wél sprake van een Twentse regionale identiteit en in aanzienlijk mindere mate van een Sallandse. Daarnaast hadden de historische Hanzesteden al eeuwen hun eigen onafhankelijke karakter. In provincies met een sterke provinciale identiteit (Friesland, Brabant en Zeeland bijvoorbeeld) waren platteland en stad sterk met elkaar verbonden. In Overijssel ontbrak deze binding.⁸

⁶ De Jong, *De dirigenten van de herinnering*, 577-578.

⁷ Van Ginkel, *Volkscultuur als valkuil*, 11-13.

⁸ *Ibidem*, 13.



De katholieke paastraditie *vlöggen* in Ootmarsum in de periode 1920-1930. Hierbij maken de *Poaskeerls*, acht vrijgezelle jongemannen, een rondgang door het stadje.

De Twentse Beweging

Rond 1900 begonnen regionale bewegingen en identiteiten populairder te worden in Overijssel, vooral in Twente. Publicisten promoveerden en cultiveerden een Twentse regionale identiteit, vaak gefinancierd door de textielabrikanten. De textielindustrie van Twente bracht een relatief grote verstedelijking op gang, die gevoelens van teleurgang van het landschap en de volkscultuur van het platteland opwekten. De publicisten van de zogenoemde Twentse Beweging stimuleerden dit sentiment en gebruikten het voor hun doeleinden. Het bewustzijn van de eigen identiteit van Twente nam daardoor veel sterker toe dan in de andere regio's van Overijssel.

Voormalig schoolmeester en bureauchef in de textielindustrie Ko van Deirse (1867-1947) uit Enschede kan worden gezien als de bekendste publicist. Hij was misschien wel de belangrijkste grondlegger van het creëren van een Twents regionalisme. Vanaf 1897 publiceerde hij artikelen over de Twentse geschiedenis en folklore in dagblad *Tubantia*. Van Deirse's artikelen werden in 1922 gebundeld en gepubliceerd onder de titel *Uit het land van katoen en heide*. Door zijn krantenartikelen, bundel en later ook radio-uitzendingen raakten veel inwoners van Twente en daarbuiten bekend met de regionale volkscultuur. Sommigen gingen deze zelf ook bestuderen en uitingen van die cultuur beoefenen, zoals het midwinterhoornblazen.

Van Deirse werd bekend door op aanvraag van andere Twentse regionalisten het Twentse volkslied te schrijven. Hij baseerde zich op de melodie van een drinklied van Duitse studenten, gecomponeerd door Goethe. Ook ontwierp hij het Twentse wapen en vlag: een rood veld en een steigerend wit paard op de voorgrond, een kopie van het 'Saksenros' van het aangrenzende Duitse Westfalen.⁹

Een dergelijke reactionaire sterke identiteit bleef in andere regio's van Overijssel uit. In 1932 schreef en componeerde B.H. Brouwer uit Holten weliswaar het *Sallands volkslied* (door E. Koopman omgezet naar de Sallandse streektaal), maar van een sterke regionalistische

⁹ F.G.H. Löwik, *De Twentse Beweging – Strijd voor Modersproake en Eigenheid* (Groningen, 2003), 54-56.

beweging zoals in Twente was in Salland geen sprake. Waarschijnlijk kwam dat omdat het gebied minder industrialiseerde en verstedelijkte en de bevolking daardoor veel minder hard groeide dan in Twente.¹⁰



Het standbeeld van volksdichter Johanna van Buren in haar geboortedorp Hellendoorn.

In de periode tussen de twee wereldoorlogen ontstond een sterke opleving van de Overijsselse streektaalen. Dichters, schrijvers en publicisten brachten allerlei poëzie, proza en verhalen uit in het Sallands, Twents en andere Nedersaksische streektaalen in de provincie. Prominent was Cato Elderink (1871-1941), afkomstig uit een familie van Twentse industriëlen. Zij bracht in 1937 een geschiedschrijving in het Twents uit, *Twènther laand en leu en lèven*. Haar dichtbundel *Oet et Laanâ* was al in 1921 een klassieker in het Nedersaksische taalgebied. Een tijdgenoot van Cato Elderink was de Hellendoornse dichter en schrijver Johanna van Buren (1881-1962) die een groot lokaal bereik had. Ze publiceerde in *Het Dagblad van het Oosten – Twents Zondagblad* wekelijks liedjes, die uit haar eigen leven en omgeving gegrepen waren en bij velen uit de regio een gevoelige snaar raakte. Met haar bereik, thematiek en taalgebruik (een lokale overgangsvorm tussen Sallands en Twents) normaliseerde Johanna van Buren het gebruik van de Nedersaksische streektaal in de populaire media.¹¹

Gescheiden werelden

Het hierboven geschetste kader laat weinig ruimte voor de volkscultuur in de steden. Aanvankelijk was er wel aandacht voor stedelijke volkscultuur rond 1900. Zo schreef H.J.E. van Beek in de omvangrijke geschiedschrijving van Overijssel uit 1931 een hoofdstuk over volksculturele uitingen in Deventer, zoals de Jennechiesmarkt (waar jonge mannen en

¹⁰ Frans Löwik, 'Het regionalisme in Twente' in: OHB 120^e stuk (2005), 28.

¹¹ Ibidem, 16.

vrouwen elkaar leerden kennen) en het Pinksterkroonfeest (rondom een met vlaggetjes versierde kegelvormige kroon).¹²



Pinksterkroon op de Nieuwe Markt te Deventer 1920-1930.

Volkscultuur werd begin twintigste eeuw echter steeds meer als plattelandscultuur gedefinieerd. Dat kwam doordat kunst en geschiedenis enerzijds en erfgoed anderzijds door de culturele elite werden beschouwd als twee gescheiden werelden. De esthetische waarde van cultuur- en kunstuitingen kwam voorop te staan bij een aantal recentelijk aangestelde museumdirecteuren, in plaats van (of naast) het historiserende karakter. De bekende historicus Johan Huizinga uitte daar in deze periode veel kritiek op.

Een vergelijkbare scheiding tussen twee werelden voltrok zich tussen de volkscultuur op het platteland en die in de steden. Terwijl de steden vanaf 1920 steeds meer gedomineerd werden door de massacultuur, werd volkscultuur juist gezien als plattelandscultuur. Niet de cultuur van een dynamisch platteland (hoewel ook het platteland in deze periode te maken kreeg met grote veranderingen), maar die van een ouderwets, achterhaald platteland dat inmiddels niet of nauwelijks meer bestond.¹³

Tijdens de Tweede Wereldoorlog promootte de Duitse bezetter de volksculturen en de veronderstelde Friese en Saksische oorsprong en identiteit van de bevolking van Noordoost-Nederland. Het vergroten van deze bewustwording was bedoeld om Nederlandse eenheidsgevoelens te saboteren en een gevoel van Duits-Nederlandse 'Germaanse' verbondenheid te stimuleren. In tegenstelling tot Friesland, Groningen en Drenthe waren er

¹² H.J.E. van Beek, 'Deventer', in: G.A.J. van Engelen van der Veen, G.J. Ter Kuile en R. Schuiling ed., *Overijssel* (Deventer 1931), 866-870.

¹³ De Jong, *De dirigenten van de herinnering*, 584.

maar weinig Overijsselse volkscultuurpublicisten die zich voor dit Duitse nationaalsocialistische karretje lieten spannen.¹⁴

Er bleef na de bezetting in Overijssel, net als in veel andere provincies, een sentiment hangen dat de centrale overheid (gezien als 'Holland') veel te veel te zeggen had over het kunst- en cultuurbeleid. Den Haag reageerde en erkende de 'culturele identiteiten' van de provincies. Het kwam tot de conclusie dat kunst- en cultuurbeleid in de provincies zelf moest plaatsvinden. Zo ontstonden er tussen 1945 en begin jaren zestig de zogeheten cultuurraden. Die in Overijssel werd opgericht in 1961.¹⁵

Germaanse tradities ontmaskerd

In het *Sallands Volkslied* refereert de regel 'le veult nog de Saksische baand' aan de continuïteit tussen het heden en het veronderstelde heidense (Germaans-)Saksische verleden. Terwijl niet-academici een Twentse (en in mindere mate Sallandse) identiteit promootten, ontmaskerden academici vooral in de naoorlogse periode de wetenschappelijke onjuistheden in de bestudering en beschrijving van volksculturen. Veel tradities en gebruiken op het platteland bleken veel minder oud dan gedacht. Hun vermeende oorsprong uit een heidense Saksische stam en het voortleven van culturele elementen van deze stam bleken grotendeels een mythe te zijn. Dat kwam sterk naar voren in het monumentale werk van historicus B.H. Slicher van Bath, *Mensch en Land in de Middeleeuwen – Bijdrage tot een geschiedenis der nederzettingen in oostelijk Nederland* uit 1944.¹⁶

Tegelijkertijd herkenden steeds minder Nederlanders, waaronder vooral stedelijke Overijssellaars, zich in het beeld dat van hen in de volksculturen werd geschetst: als vissend of land bewerkend, in kiel en klompen. Leuk voor de buitenlandse toerist, maar niet een reëel beeld van de moderne Nederlander of Overijsselaar in de jaren zestig.¹⁷

In de jaren zeventig ging het weer de andere kant op. Een hernieuwde interesse van de geschiedenis van de eigen leefomgeving en van de geschiedenis van het dagelijks leven kwam op. Er was sprake van een grote nostalgiegolf. De toeristische sector sprong hier gretig op in. Zo werden er vanaf deze periode in heel Overijssel in de zomerperiode markten en braderieën georganiseerd waar traditionele klederdracht en ambachten grote publiekstrekkingen waren.¹⁸

Streektaalmuziek

In de zeventiende en achttiende eeuw werden liederen in de streektaal geschreven door de regionale elites. Daarvan is niet of nauwelijks materiaal bewaard gebleven, zeker niet in de Overijsselse context. In de loop van de negentiende en aan het begin van de twintigste eeuw verschenen liederen met een patriottistisch-regionaal karakter in bijvoorbeeld Friesland, Groningen en Drenthe. Deze werden verzameld en bewaard in bundels. Bij soortgelijke Overijsselse liederen gebeurde dat niet. Wél verzamelde volkskundige G.J.M. Bartelink in de jaren zestig van de twintigste eeuw een groot aantal volkse liedjes uit Twente, zoals wiegeliedjes, kinderliedjes en liedjes die werden gezongen tijdens het feesten en werken. Platenmaatschappij Ivory Tower Records uit het Twentse Bornerbroek bracht vanaf begin jaren

¹⁴ Löwik, *De Twentse Beweging*, 90-96.

¹⁵ Roel Pots, *Cultuur, koningen en democraten – Overheid & cultuur* (Amsterdam, 2000), 266.

¹⁶ Frans Löwik, 'Het regionalisme in Twente' in: OHB 120^e stuk (2005), 19.

¹⁷ Albert van der Zeijden, 'Volkscultuur in een nieuw millennium: Nieuwe doelgroepen, living history en internet' in: Ineke Strouken en Albert van der Zeijden ed., *Het verhaal achter het erfgoed – Regionale geschiedenis en volkscultuur als bindmiddel* (Utrecht, 2001), 14.

¹⁸ Ibidem, 13-14.

tachtig van de twintigste eeuw een reeks verzamelalbums uit van volkse liedjes in streektalen en dialecten met titels als *Overijssel Plat*, *Twente Plat* en *Salland Plat*.

Vanaf de jaren zeventig van de twintigste eeuw kwamen in het Nedersaksische taalgebied allerlei bands op die in de lokale streektalen zongen. Nationale bekendheid kregen Achterhoekse streektaalbands als Normaal in de jaren zeventig en Boh Foi Toch in de jaren tachtig. Ook het Drentse Skik van Daniël Lohues raakte in heel Nederland bekend. Op landelijk niveau sprong Overijssel minder in het oog, al gingen ook hier veel artiesten in lokale Nedersaksische streektalen zingen. Zo ontstond in Oldenzaal in de jaren tachtig van de twintigste eeuw folkband Zaand, Zeep & Zoda, werd de Heinose rockband (ook country en blues) Veur Disse Kear opgericht en zong Aalt Westerman uit Nieuwleusen het levenslied in het Sallands. Kortstondige nationale bekendheid kreeg het koor annex muziekband Mannekoor Karrespoor uit de Kop van Overijssel met de hits *Mooi Man* en *Lekker op de trekker* in 1990 en 1991. Het deels in het Sallands zingende duo Höllenboer scoorde een nationale nummer 1-hit met *Busje komt zo*.¹⁹

Vandaag de dag is de Heinose band Bökkers (opgericht in 2010) de bekendste exponent van streektaalmuziek van Overijssel. Ook landelijk is het de meest prominente band die in een Nedersaksische streektaal (het Sallands) zingt. Zanger Hendrik-Jan Bökkers produceert daarnaast samen met Albert Bartelds van de Overijsselacademie de podcast *De Nedersaksen*, waarin Nedersaksische muziek, taal, cultuur en geschiedenis centraal staan. Door het hele Nedersaksische taalgebied, van Groningen tot Doetinchem, is de podcast populair (en daarbuiten), met 20.000 terugkerende luisteraars. Bökkers won in 2022 de Cultuurprijs Overijssel.



Hendrik Jan Bökkers, voorman van de naar hem vernoemde streektaalrockband.

¹⁹ Louis Peter Grijp, 'Van dialectlied tot boerenrock – Muziek en regionale identiteit', in: Carlo van der Borgt, Amand Hermans en Hugo Jacobs ed., *Constructie van het eigene – Culturele vormen van regionale identiteit in Nederland* (Amsterdam, 1996), 94-107.

Immaterieel erfgoed

In de naoorlogse periode sloeg de ontkerkelijking ook in Overijssel toe. Maar allerlei religieuze feestdagen, die voorheen lokale vieringen hadden die zo geestdriftig door volkskundigen werden bestudeerd, bleven een speciale betekenis houden. In Overijsselse plaatsen als Oldenzaal en Raalte wordt carnaval nog altijd uitgebreid gevierd, inclusief een grote optocht. De paasgebruiken zijn ook buiten de provincie in bekendheid toegenomen. Voorbeelden zijn het Paasstaakslepen in Denekamp en de paasvuren door de hele provincie heen. De paasvuren van de buurtschap Espelo en Dijkerhoek bij Holten zijn de grootste van Nederland. De organisatie ligt veelal in de handen van relatief jonge mensen. Tussen de buurtschappen is een competitie-element gaande met de hoogte van de paasvuren, maar vooral de interne samenwerking en de daardoor sterke binding met elkaar en de lokale buurtschap en streek staat voorop. We zien dat ook terug bij de Overijsselse bloemencorso's in de Kop van Overijssel, zoals in Sint Jans klooster en Vollenhove, en bij het carbidschieten rondom Oud en Nieuw. Lokale varianten van beide fenomenen zijn inmiddels erkend als immaterieel erfgoed in Nederland.²⁰



De brandende paasbult van de Holtense buurtschap Espelo in 2012.

Vanaf de jaren tachtig worden door overheidsinstellingen pogingen gedaan om activiteiten rondom volkscultuur dynamischer en inclusiever te maken. Volkscultuur moet over cultuuruitingen van alle groepen in een samenleving gaan. Daarbij horen ook de volksculturen van nieuwkomers, zoals Molukkers en Turken. Inmiddels is de massacultuur (die begin vorige eeuw tegenover de volkscultuur werd gezet) onderdeel geworden van het begrip volkscultuur, net als de stedelijke volkscultuur.²¹ Het lijkt erop dat de populariteit van volkscultuur oplaait (en wordt aangejaagd) in tijden van verandering en onvrede over het nationale beleid. Overheden zien dat ook en nemen de volkscultuur, in allerlei vormen, serieuzer dan ooit.

²⁰ Zie Geertjan Lassche's documentaire *Brommer kiek'n* (2017)

²¹ Van der Zeijden, 'Volkscultuur in een nieuw millennium', 14-16.

2. Jongerencultuur

Markten en kermissen zijn altijd de belangrijkste plekken geweest voor jongeren om contact met elkaar te leggen, zeker ook met het andere geslacht. Ze konden er relatief ongestoord hun gang gaan, zonder het directe toezicht van hun ouders.

Verschillende plaatsen in Overijssel kenden Jennechiesmarkten (jennechie betekent meisje). Ze werden beschouwd als een soort datingmarkt voor jongens en meisjes uit de wijde omtrek en bestonden tot aan de jaren zestig van de twintigste eeuw. Op de voorjaarsmarkt in Staphorst flaneerden jongeren in hun zondagse kleding, gewapend met een versierde stok, nog tot ver na de Tweede Wereldoorlog over straat.²² Bussen met jongeren bezochten in de jaren vijftig de Jennechiesmarkt in Wierden, waar ze met (gekochte) genummerde kaartjes aan elkaar werden gekoppeld. Het paar dat als eerste elkaar had gevonden, won een koe.²³ In Wierden staat sinds 1987 het kunstwerk Jennechie van Jan Gierveld als verbeelding van dat fenomeen.



Het kunstwerk Jennechie van Jan Gierveld in Wierden.

²² H.J. Aarts. *Tussen kermis en carnaval – vertier in Overijssel* (Zwolle, 1991),19.

²³ Ibidem, pag. 21.

Nozems en Indorockers

Pas in de jaren vijftig ontstond onder invloed van Amerikaanse muziek een jongerencultuur in Overijssel. De nozems ('Nederlandse onderdanen zonder enige moraal') deden hun intrede in het straatbeeld. Deze jongeren met vetkuiven en leren jassen reden rond op hun buikschuivers (Zündapp- of Kreidler-bromfietsen met een laag stuur). In hun slipstream kwam ook de rock 'n roll naar de provincie. Opvallend was dat veel jongeren uit de christelijke hoek in de Kop van Overijssel zich sterk aangetrokken voelden tot deze muziek. Kampen had een bloeiende muzikscene, met veel lokale en regionale bands die er optraden. Er was een sterke rivaliteit met Zwolle, die leidde tot menig knokpartij tussen jongeren uit beide steden.²⁴

In Zwolle kwam de jongerenmuziekcultuur vooral tot bloei in de Tigerclub. Deze uitgaansgelegenheid ontpopte zich tot dé rocktempel van de regio en dankte zijn ontstaan aan de Indische en Molukse scene. Zwolle was een van de plaatsen in Overijssel waar gevluchte oud-KNIL-militairen werden ondergebracht. Hun kinderen namen de Amerikaanse muziek mee naar Nederland en vormden die om tot een eigen geluid, de Indorock. Een van hen was Willem Jekel, oprichter van de Tigerclub.

Ook Enschede en Hengelo kenden een levendige Indorock-scene met veel bandjes, die aan de basis stonden van de Twentse popmuziek in de jaren zestig. Een van de oorzaken hiervoor was het feit dat Indische jongeren vanwege hun afkomst en hun populariteit bij de meisjes niet overal welkom waren. Zo werden in 1955 eigen ontspanningsverenigingen opgericht, Twentina in Enschede en het Indisch Contact Centrum in Hengelo, waar nieuwe bands ontstonden. Al snel traden deze Indorock-bands ook op in andere uitgaansgelegenheden en inspireerden ze Nederlandse muzikanten.²⁵

Spraakmakend jongerencentrum

Een vooraanstaande positie in de jeugdcultuur van de jaren zestig was weggelegd voor jongerencentrum Fashion in Hengelo. Het was officieel een welzijnsexperiment, dat mede werd bekostigd door het ministerie van Cultuur, Recreatie en Maatschappelijk Werk (CRM). In het bestuur zaten vertegenwoordigers van de sociale academie in Hengelo en de kunstacademie (AKI) in Enschede. Het Hengelose PvdA-gemeenteraadslid Wim Meijer, de latere staatssecretaris van CRM, was een vurig pleitbezorger van het experiment. De KVP, voorloper van het CDA, had grote twijfels over het project maar stemde uiteindelijk toch in met de subsidie.

Achterliggende gedachte was dat jongeren de ruimte moesten krijgen om te bouwen aan een eigen alternatieve samenleving, met alle bijbehorende culturele uitingen. Fashion had een filmclub, organiseerde debatten over maatschappelijke thema's (teach-ins) en programmeerde veel popmuziek. Jongeren uit het hele land kwamen erop af. Zo ontstond eind jaren zestig in feite het eerste landelijk gesubsidieerde poppodium van Overijssel, al werd Fashion zo niet genoemd. Lang duurde dit niet. Fashion ging in 1971 ten onder aan overmatig drugsgebruik, wapenhandel en geweld. De subsidiekraan werd al na één jaar dichtgedraaid, mede omdat de KVP haar steun voor het project introk.²⁶

²⁴ Bart de Bas. 'Hooischoor op zolder en brillcream: de Zwolse popcultuur' op het onlineplatform 'Mijn Stad Mijn Dorp' (<https://mijnstadmijndorp.nl/app/collectie-overijssel/verhalen/hooischoor-op-zolder-en-brillcream-de-zwolse-popcultuur>), geraadpleegd op 16 april 2024.

²⁵ 'Terang bulang in Tukkerland. Jonge Indo's en de popmuziek in Twente', in: *Jaarboek Twente 2021*.

²⁶ 'Een moord zonder lijk. Fashion: hoe een spraakmakend experiment uit de hand liep' in: *Jaarboek Hengelo 2005/2006*, 8-9.

Ondanks het voortijdige einde van het Hengelose jongerencentrum was er wel een basis gelegd voor een pop- en jongerencultuur in Twente en daarbuiten. De kern van vaste Fashion-bezoekers richtte daarna het Open Jongerencentrum Babylon op, dat zou uitgroeien tot een volwaardig poppodium en in 1988 werd opgevolgd door het nog altijd bestaande poppodium Metropool.



Jongerencentrum Fashion in Hengelo, dat bekend stond als het Paradiso van het Oosten.

De alternatieve jongerencultuur in Hengelo bloeide volop in de jaren zeventig en tachtig. Dat bleek uit de organisatie van Doe Wat '83, een internationaal sociaal-protestfestival geïnspireerd op het anarchistische Tuwat Festival in Berlijn. Het was een protest tegen de hoge jeugdwerkloosheid van de jaren tachtig en tegen de (kern)bewapening. De aanwezigheid van wapenfabrikant Hollandse Signaal Apparaten (tegenwoordig Thales) in Hengelo was een extra reden om het festival hier te organiseren. Maatschappelijk engagement en cultuuruitingen van jongeren liepen dus wederom door elkaar heen. De plaatselijke autoriteiten namen het omstreden festival zeer serieus. Ze vreesden voor harde confrontaties met rechts-extremisten. Daarom werden vijfhonderd politiemensen uit het hele land opgeroepen, inclusief een aantal ME-pelotons die vanaf vliegbasis Twenthe bijstand moesten verlenen in geval van escalatie. Zo ver kwam het niet. Vanwege het slechte weer trok Doe Wat '83 slechts enkele honderden in plaats van de verwachte duizenden bezoekers. Ondanks enkele ongeregeldheden bleef het dan ook betrekkelijk rustig in Hengelo.²⁷

²⁷ 'Warrige hoofden en warrige jassen. Doe Wat '83: hoe de gevreesde veldslag veranderde in een modderpoel' in: *Jaarboek Hengelo 2008/2009*, 75-87.

Van drugspand naar poppodium

Spraakmakend was in die periode ook het Enschedese jongeren centrum de Kokerjuffer. Het begon in de jaren zeventig – net als Fashion – als een door de gemeente gesubsidieerde welzijnsinstelling. Naast films en cursussen werden er veel popconcerten georganiseerd. Maar de drugs kregen ook hier de overhand, vooral nadat de gemeente toestemming had gegeven om in het pand via een huisdealer softdrugs te verkopen. Het besluit zorgde voor veel media-aandacht en een internationale rel. Zweden overwoog zelfs om als reactie Nederlandse producten te boycotten. De hoofdofficier van justitie Gonsalves greep in en gelastte de sluiting van de Kokerjuffer in 1983.

Kort daarna mocht het jongeren centrum onder de nieuwe naam Atak weer open en ging het zich nog meer toeleggen op het programmeren van (alternatieve) muziek. De verhuizing naar het Muziekkwartier, waar ook het Wilminktheater en het Muziekcentrum Enschede gevestigd waren, werd het begin van een neerwaartse spiraal. Atak ging in 2018 door mismanagement failliet, waarna de activiteiten werden overgenomen door concurrent Metropool in Hengelo. Zo ontstond (noodgedwongen) het eerste poppodium van Nederland dat in twee steden tegelijk programmeert.

Kraakpand wordt poptempel

De roerige jaren tachtig, de tijd van Doe Wat '83 in Hengelo en de sluiting van de Kokerjuffer in Enschede, vormden de start van het poppodium Burgerweeshuis in Deventer. In april 1981 namen krakers bezit van het leegstaande pand uit 1859. Het had eerder nog dienstgedaan als bejaardenhuis. De krakers droegen het gebouw snel daarna over aan het Open Jongeren Centrum, maar behielden hun invloed op het programma. Er kwamen een popzaal voor optredens en een kraakcafé voor discussieavonden en andere activiteiten.

Een jaar later kreeg het centrum een legale status van de plaatselijke politiek, die de noodzaak zag van een eigen plek voor jongerencultuur. Juist in de tijd van jeugdwerkloosheid was dat belangrijk, vond de gemeente. Er kwam 800.000 gulden (ruim 360.000 euro) subsidie voor het voor een open jongeren centrum in het Burgerweeshuis.²⁸ Daarmee kon het pand geschikt worden gemaakt voor popconcerten, die plaatsvonden naast filmavonden, cursussen en andere maatschappelijke activiteiten. Ook het Doe Wat-festival werd er in 1984 gehouden.

De vliegende start kon niet voorkomen dat het Burgerweeshuis in die beginperiode een slechte naam had. Drugsgebruik, geweld en zelfs een dodelijke steekpartij in 1985 leken het einde van het jongeren centrum annex poppodium in te luiden. Bovendien liepen de tekorten op tot 200.000 gulden.²⁹ De komst van een nieuwe leiding veranderde dat. Het Burgerweeshuis hing reorganiseren, werd in 1995/1996 verbouwd (kosten 1,2 miljoen gulden) en groeide daarna uit tot een gerenommeerde poptempel, waar blowen verboden was in het café. De programmeurs hadden een goede neus voor nieuwe muziekstijlen: eerst dance en house, later hiphop.

De beperkingen van het ruim 150 jaar oude gebouw werden in de 21^e eeuw steeds meer voelbaar. Terwijl overal in het land nieuwe poppodia met moderne voorzieningen verrezen (Hedon in Zwolle 1996, Atak in Enschede in 2008, Metropool in Hengelo in 2009, Tivoli/Vredenburg in Utrecht in 2013, Doornroosje in Nijmegen in 2014) moest het Burgerweeshuis zich behelpen in een pand dat niet was gebouwd voor popmuziek. De directie zette in op nieuwbouw in het Havenkwartier, maar eind 2023 zette de gemeenteraad een

²⁸ Wilko ten Dam. *Het Burgerweeshuisboek* (Deventer, 2009), 28.

²⁹ Ibidem, 103-104.

streep door de plannen. De politiek gaf de voorkeur aan een samensmelting met de Deventer Schouwburg, een oplossing die het poppodium zelf niet ziet zitten.

Hiphop in Zwolle

Poppodium Hedon in Zwolle begon in 1973 als stedelijk jongeren centrum. Een centrale ontmoetingsplek voor de jongeren die tot dat moment nog bijeenkwamen in jeugdsozen en buurtcentra. Veel geld was er niet. De doelgroep moest zelf, onder leiding van een jongerenwerker, de handen uit de mouwen steken voor de verbouwing van een voormalige busgarage.

Muziek was slechts een onderdeel van het totale programma in die beginjaren. Hedon bestond uit een kledingwinkeltje, een drukkerij, een steenhouwerij, een klein theater, een restaurant en een theatertje. Het was een broedplaats voor creatievelingen, kunstenaars, muzikanten maar ook randfiguren die de boel soms op stelten zetten. Het podium kon amper driehonderd bezoekers ontvangen. Pas in 1996 kon Hedon een nieuw gebouw in gebruik nemen, dat toegerust was op concerten. Dat gebeurde samen met muziekcollectief Zwols Popfront.



De Zwolse hiphopformatie Opgezwolle: Sticks, Rico en Delic (v.l.n.r.).

Hedon werd al snel een centrum voor hiphopliefhebbers. Dat was te dank aan twee Zwollenaren (Paul van 't Veer en Stefan Albers), die hiervoor de Old Factory Productions oprichten, een verwijzing naar de oude fabriek in de stad die in de jaren tachtig een hotspot was voor graffitikunstenaars. Hun hiphopfeesten, de Ultimate B-boy Breakdown, legden de basis voor de Zwolse hiphopcultuur. Hieruit kwamen bekende namen voort als Opgezwolle, Typhoon en Rico & Sticks, die ook landelijk doorbraken. Zwolle geldt nog altijd als een hiphophoofdstad van Nederland.³⁰

Piratenmuziek als immaterieel erfgoed

De hier genoemde uitingen van jeugdcultuur spitsen zich toe op de grote steden van Overijssel. Op het platteland werd en wordt vooral een andere cultuur gekoesterd: de piratenmuziek. In de 21^e eeuw is deze muziek uit de jaren zestig, zeventig en tachtig vooral onder jongeren in

³⁰ <https://www.destentor.nl/zwolle/hiphophoofdstad-zwolle-dit-weekend-in-vpro-programma~a52d91b0/>, geraadpleegd op 25 april 2024.

kleine lokale gemeenschappen populair geworden. De erkenning als immaterieel erfgoed in 2021 heeft daaraan zeker bijgedragen.³¹

Piratenmuziek ontstond in de jaren dertig van de vorige eeuw onder jonge Twentse arbeiders en waaierde daarna snel uit over de rest van de provincie. Geheime zenders speelden Nederlands- en Duitstalige muziek die niet door 'Hilversum' werd gedraaid. Toen het bouwen van een geheime zender na de oorlog makkelijker werd, nam het aantal piratenstations sterk toe. Waarschijnlijk waren er tussen 1946 en 1967 zo'n tweeduizend van deze stations.³²

De overheid trad vanaf het begin hard op tegen etherpiraterij, omdat ze kunnen leiden tot uitval van telefoon- en dataverkeer. Het heeft het illegaal uitzenden niet noemenswaardig verminderd. Deels gebeurt dat nog via grote zendmasten op boerenerven, die soms in beslag worden genomen door het Agentschap Telecom. De afgelopen decennia is daar internetnetradio bijgekomen, die het uitzenden een stuk makkelijker heeft gemaakt.

Opvallend is dat piratenmuziek, Nederlands- en Duitstalige muziek (schlagers, polka's) uit de jaren zeventig, tachtig en negentig, vooral onder jongeren op het platteland populair is geworden. Ze komen bijeen in zolderkamers, schuren en blokhutten rondom hun huis. De studio's van de piratenzenders zitten vaak vol met fans en het contact met de luisteraars is innig. Op dorps- en zomerfeesten wordt volop piratenmuziek gedraaid. Piratenfestivals, zoals de Twentse Piraten Party in Rossum, kunnen rekenen op grote aantallen jonge bezoekers.

Die populariteit stelt lokale overheden voor een dilemma. Moet er wel hard opgetreden worden tegen illegale uitzendingen als je daarmee tienduizenden jongeren dupeert? In 2007 voerde een groep van zeventig etherpiraten actie tegen de gemeente Tubbergen, die in hun ogen te streng optrad tegen geheime zenders. Als protest werd een 45 meter hoge antennemast neergezet op het Raadhuisplein.

De Overijsselse Statenfractie van de PvdA pleitte in 2020 voor een soepele omgang met de regels, omdat etherpiraten 'onderdeel van de Overijsselse streekcultuur' zijn. Aanleiding was het strengere sanctiebeleid van het Agentschap Telecom. "Ik luister er zo af en toe ook naar en het heeft zo zijn charmes", bekende toenmalig PvdA-fractie leider Annemieke Wissink. "Dat moet je niet willen vervolgen." Haar partij kreeg echter nul op het rekest bij Gedeputeerde Staten. "Het Agentschap Telecom handhaaft de weg en gebruikt daarvoor verschillend elementen. De verantwoordelijkheid over de Telecommunicatie ligt bij de Rijksoverheid", luidde het antwoord van GS.³³

³¹ <https://www.rtvoost.nl/nieuws/1987710>, geraadpleegd op 24 april 2024.

³² <https://www.immaterieelerfgoed.nl/nl/page/3579>, geraadpleegd op 24 april 2024.

³³ <https://www.tubantia.nl/twenterand/zorgen-pvda-over-rucksichtlos-uitroeibeleid-radiopiraten-overijssel-br~a098dea3/>, geraadpleegd op 25 april 2025.

3. Podiumkunst

De kermis was lange tijd de enige plek waar podiumkunstenaren een groter publiek konden bereiken. Gezelschappen en individuele artiesten trokken vaak van dorp naar stad om een stuk op te voeren in een verplaatsbaar theatertje. Dat gebeurde al vanaf de middeleeuwen. Meestal bestond zo'n theatertje uit niet meer dan een tent met wat latten en een gordijn, maar het kon soms ook een mobiele schouwburg zijn met zelfs een balkon.

Toen de eerste vaste schouwburgen in Overijssel in de negentiende eeuw hun deuren openden, bleven kermissen een aantrekkelijke plek voor podiumkunstenaren. Ze konden zo ook in de zomer nog wat verdienen. Vaak zelfs méér dan 's winters in het nog beperkte aantal theaters. Artiesten en toneelgezelschappen bereikten bovendien op kermissen een breder publiek dan in de schouwburgen, die hoofdzakelijk werden bezocht door de rijke bovenlaag. Ze speelden op de kermis een ander, luchtiger repertoire dan in de zaal.

Openbare orde

De overheid hield op de kermis wel een oogje in het zeil, want opruiende stukken konden in haar ogen een gevaar zijn voor de openbare orde. Dat bleek bijvoorbeeld tijdens het optreden de 'Salon des Variétés van Amsterdam' op de kermis in Deventer eind negentiende eeuw. De bekende toneelspeler Louis Bouwmeester zat in de rol van een oud heertje tussen het publiek. Toen hij zijn teksten wilde uitspreken, werd de acteur door de dienstdoende agent direct aangehouden en meegenomen naar het politiebureau. De directeur van het gezelschap moest eraan te pas komen om Bouwmeester vrij te krijgen. Het misverstand had alles te maken met de angst van de agent voor 'herrie of molest'.³⁴

Overigens ontstond er in die periode vanuit christelijke hoek toenemende weerstand tegen de kermis vanwege het 'zederverwilderende' platte volksvermaak en het overmatig alcoholgebruik. Op de Deventer kermis van 1873 stond een kraampje waar waarschuwende pamfletten en stichtelijke lectuur werden uitgedeeld. Ook de Zwolse Christelijke Jongelingsvereniging 'De Heer is onze Banier' liet op verschillende kermissen in de provincie van zich horen. Kampen besloot in 1876 de kermis zelfs (tijdelijk) in de ban te doen. Veel hielp dat niet. Het gevolg was dat het aantal cafés toenam en dat Kampenaren hun toevlucht zochten tot de kermis van Zwolle.³⁵

Door en voor de elite

De meeste grotere steden van Overijssel kenden eind negentiende eeuw een schouwburg, al zag die er anders uit dan we nu gewend zijn. Zwollenaar D.W. Diepenheim verbouwde in 1814 een gedeelte van het Jufferen Convent aan de Praubstraat, oorspronkelijk een begijnhof, tot een klein theater annex logement. Het kreeg de naam Hof van Holland mee en er werden komedies en muziekuitvoeringen opgevoerd. De zaal was te klein om te renderen en het theater dreigde ten onder te gaan ten gunste van het logement. Dat was in 1839 de reden voor de gegoede burgerij om een naamloze maatschappij op te richten die het pand overnam. Er werden 325 aandelen à 200 gulden uitgegeven. Daarmee kon ook het aangrenzende pand

³⁴ H.J. Aarts. *Tussen kermis en carnaval: vertier in Overijssel* (Zwolle, 1991), 58.

³⁵ *Ibidem*, 107-109.

worden aangekocht, waardoor in 1839 sprake was van een volwaardig theater onder de naam Odeon.

Het Odeon-theater was een elitaire voorziening. Het lidmaatschap van de vereniging was te duur voor de gemiddelde burger. In de loop van de negentiende eeuw rees dan ook in Zwolle verzet tegen het exclusieve karakter van het theater. Het leidde tot de oprichting van de Nieuwe Buitensociëteit iets buiten de oude binnenstad, tegenover het nieuwe station. De doelgroep was 'de gewone man', die eerst alleen terechtkon in de muziektempel in de tuin van de sociëteit en later (1889) in een theaterzaal in het gebouw.

Het gemeentebestuur van Kampen beschikte al sinds 1804 over 'een concertzaal cum annexis'. Het was een verbouwd voormalig ziekenhuis, waar in 1850 ook nog een tweede moderne theaterzaal werd gerealiseerd.³⁶ De derde IJsselstad, Deventer, kon niet achterblijven. Hier werd in 1870 de naamloze vennootschap Deventer Schouwburg Vereeniging opgericht. Deze nv gaf 223 aandelen uit à 250 gulden. Rijke ondernemers en andere welgestelde inwoners brachten zo een startkapitaal van 55.750 gulden bijeen. De bedoeling was om een nieuwe schouwburg te bouwen, ter vervanging van het armetierige café-restaurant annex komediezaal Van Eerde aan de Grote Kerkhof.³⁷ Dat bleek iets te hoog gegrepen. Deventer moest zich nog jarenlang behelpen met de zaal van Van Eerde en een ander bestaand pand vlakbij. Het zou nog tot 1954 duren voordat de stad kon beschikken over een nieuwe moderne voorziening. Niettemin was de Deventer Schouwburg Vereeniging een impuls voor het culturele leven in de stad. Al snel ontstonden de Toneelvereniging Tot Nut en Genoegen en het 'Liefhebberij-toneelgezelschap Pourvu qu'on s'amuse'.

Deze ontwikkeling zorgde voor een tweedeling. Schouwburgen werden voornamelijk bezocht door de bovenlaag in de samenleving, terwijl het gewone volk was aangewezen op kermissen en circussen. Gezelschappen gingen meer en meer optreden in schouwburgen en minder op kermissen. Vaak ging het om vaudeville: variététheater dat een stuk toegankelijker was dan de opera. De kaartjes werden tegen afbraakprijzen verkocht, waardoor een iets breder publiek naar de schouwburg kwam. Het elitaire publiek van het eerste uur (de gegoede burgerij) haakte deels af, mede door deze verandering in het repertoire.³⁸ Niettemin was een theaterbezoek voor een groot deel van de bevolking nog altijd niet weggelegd.

IJsselsteden ingehaald door Twente

De IJsselsteden werden eind negentiende eeuw op zowel economisch als cultureel gebied overvleugeld door Twente. Hier ontstond een nieuwe rijke bovenlaag van succesvolle textiel- en metaalfabrikanten. Niet toevallig was De Beurs in Hengelo in 1867 de eerste concertzaal in deze regio. Het gebouw, een initiatief van de Twentsche Handels Sociëteit (THS), was eigenlijk bedoeld als ontmoetingsplek voor katoenhandelaren en fabrikanten. Het kreeg echter al snel een andere (culturele) functie. Dat viel ook dominee Cranendijk op, de predikant die in die tijd door heel Nederland reisde: "Hier houdt het zanggezelschap zijn oefeningen en geeft het zijn concerten, hier gaat de jongelingschap ten dans, hier worden volksbals gegeven. Hier klinken de liederen op bruiloftsmaal of volksfeest. Hier komt men zamen voor belangen allerlei aard. Maar nu de beurs? Ja, de beurs. Alles wordt gedaan, behalve beurs gehouden."³⁹

De Beurs was ook de plek waar de bekende toneelspeler Eduard Verkade zijn carrière begon. De zoon van de Zaanse koekjesfabrikant was naar Hengelo gestuurd om ervaring op te doen

³⁶ Aletta Jongschaap, 'De Stadsgehoorzaal Kampen: de bouwhistorie', in: *Kamper Almanak 1990*, 214-219.

³⁷ Jos Paardekooper. *Theater aan de IJssel* (Kampen, 2006) 15-19.

³⁸ Idem, pag. 64.

³⁹ Marco Krijnsen. *Het doek op: 100 jaar schouwburg in Hengelo* (Hengelo, 2013), 12.

in de machinefabriek van Stork. Hij werd lid van de zangvereniging, die optrad in De Beurs, en regisseur van de plaatselijke rederijderskamer Eensgezindheid. Zijn toneelvoorstellingen hadden zo'n succes, ook buiten Hengelo, dat Verkade in 1904 naar Amsterdam verhuisde om zich volledig te storten op het toneel. Hij zou tot de jaren veertig een van Nederlands meest invloedrijke theatermakers worden.⁴⁰



Eduard Verkade bezig met een advertentiebord voor een voorstelling van zijn toneelgezelschap Eensgezindheid in De Beurs in Hengelo.

Enschede was qua inwonertal groter dan Hengelo, maar liep op cultureel gebied iets achter. De Grootte Sociëteit, het gezelschap van textielabrikanten en andere notabelen uit de stad, maakte echter in 1889 een inhaalslag door een schouwburgzaal met zeshonderd plaatsen te bouwen aan de Langestraat. Daarmee leek het evenwicht enigszins hersteld. Het stimuleerde concurrent Hengelo om ook een nieuwe concertzaal te bouwen, want De Beurs was eigenlijk niet bedoeld voor podiumkunst. In 1913 werd het Concertgebouw geopend. Net als in Enschede en de andere Overijsselse steden was het een gezamenlijk project van het bedrijfsleven en de gegoede burgerij. Opnieuw was de Twentsche Handels Sociëteit de initiatiefnemer.

Het Concertgebouw in Hengelo was met 758 plaatsen de grootste schouwburg van Oost-Nederland. De Concertvereniging, die zorgde voor de programmering, telde maar liefst 1.400 leden telden en had een wachtlijst van honderden cultuurliefhebbers uit de hele regio. Niet-

⁴⁰ Ibidem, 12-13.

Hengeloërs betaalden een gulden minder voor een abonnement dan de inwoners zelf. Mogelijk speelde dit mee bij de populariteit van deze culturele voorziening.⁴¹

Dat niet Enschede als grootste stad, maar Hengelo begin twintigste eeuw het culturele centrum van Twente was, is te verklaren. De stad had dankzij de metaalindustrie een relatief hoogopgeleide bevolking in vergelijking met de omringende textielsteden, waar overwegend laaggeschoolde arbeid te vinden was. Machinefabrikant Stork nam hierbij een bijzondere positie in. Het bedrijf stimuleerde onder zijn werknemers op alle mogelijke manieren de deelname aan culturele activiteiten. Tal van sport-, toneel- en muziekverenigingen ontstonden met financiële steun van Stork. Zij konden terecht in het Vereenigingsgebouw in de stad. Ook culturele voorzieningen als de kunstzaal en de leeszaal annex bibliotheek werden mogelijk gemaakt door de machinefabriek.⁴²

Enschede muziekhoofdstad

Toneel was in de eerste helft van de twintigste eeuw een belangrijk genre op de Overijsselse podia. Maar gaandeweg begon symfonische muziek een grotere plek in te nemen. De uitvoerende gezelschappen kwamen aanvankelijk alleen van buiten de provincie, zoals de Arnhemse Orkestvereniging (voorloper van het Gelders Orkest). Dat veranderde vanaf 1933, toen de Hengelose dirigent Klaas de Rook het Twents Kamerorkest oprichtte. De Rook rekruteerde hiervoor blazers uit lokale harmonieorkesten. Met financiële steun uit het bedrijfsleven slaagde hij erin om het bescheiden begeleidingsorkestje uit te bouwen tot een volwaardig symfonieorkest, dat vanaf 1947 het Twents Philharmonisch Orkest ging heten.⁴³

Onder leiding van De Rook werd het amateurorkest geprofessionaliseerd en begon het ook buiten de eigen regio uitvoeringen te geven (in Zwolle en Deventer met name). Dat was in 1951 de reden om de naam te veranderen in het Overijssel Philharmonisch Orkest. Het werd nog altijd particulier gefinancierd, maar dat veranderde snel. In 1954 kreeg het orkest financiële steun van de lokale overheden en de rijksoverheid en verwierf het de beroepsstatus.

Het Overijssels Philharmonisch Orkest groeide daarna uit tot een zeventigkoppig orkest, dat aanvankelijk ook de begeleiding verzorgde van Opera Forum. Dit nieuwe gezelschap, opgericht in 1955, had eveneens Enschede als thuisbasis. Het had te maken met de nieuwe Twentse schouwburg met negenhonderd stoelen die hier in hetzelfde jaar was geopend. De ruime orkestbak, waarin plek was voor vijfennegentig musici, was op dat moment de grootste van het land.

Opera Forum reisde vanuit Enschede door Noord- en Oost-Nederland om de meesterwerken van Mozart, Puccini en Verdi bij het publiek te brengen. Van vier tot vijf producties per seizoen werden zo'n honderd tot honderdvijftig voorstellingen gegeven. Dat Enschede opeens twee bovenregionale muziekgezelschappen huisvestte en niet provinciehoofdstad Zwolle, en ook nog eens de grootse schouwburg van Overijssel bezat, was opvallend. Het had te maken met de sterke economische positie van de stad, waar de textielindustrie in de jaren vijftig nog volop floreerde. Het aantal inwoners was daardoor groter dan in het bestuurscentrum Zwolle.

⁴¹ Ibidem, pag. 27.

⁴² Hans van den Broek en Hans Morssinkhof. *Bij Stork* (Hengelo, 2018), 247-296.

⁴³ Wim Nijhof. *Geschiedenis van Enschede – stad uit stoom en strijd* (Enschede, 2015), 404.



Dringen voor de deur tijdens de opening van de Twentse Schouwburg in Enschede in 1955.

Gemeenten nemen heft in handen

Kort na de Tweede Wereldoorlog schoten in heel Nederland schouwburgen als paddenstoelen uit de grond. Dat was een rechtstreeks gevolg van sturend overheidsbeleid. De Rijkscommissie van Advies voor de Bouw van Schouwburgen was verantwoordelijk voor het toekennen van subsidies aan gemeenten. Zo kon Deventer in 1954 eindelijk z'n eerste nieuwe schouwburg openen. In de hiervoor opgerichte naamloze vennootschap nam de gemeente 312 aandelen voor haar rekening. Dat was meer dan de 308 die het lokale bedrijfsleven kocht en daarmee een kantelpunt.⁴⁴ Tegelijkertijd was er de vrees dat schouwburg een financiële molensteen om de nek van de gemeente zou worden. Om die reden was er in het ontwerp voor de Deventer schouwburg ook plaats ingeruimd voor een biljartzaal, een dubbele kegelbaan en een congresgebouw. In de eerste schouwburgbrochure kwamen de woorden 'congres' en 'vergadering' zelfs vaker voor dan 'toneel' en 'muziek'.⁴⁵

Ook elders in Overijssel namen de gemeenten het heft in handen. De exploitatie van het verlieslijdende theater Odeon in Zwolle werd in 1957 overgenomen door de gemeentelijke stichting. De vereniging Odeon, de particuliere founders van weleer, hield toen op te bestaan. Iets dergelijks gebeurde in Hengelo. Daar droeg de Twentsche Handels Sociëteit in 1961 het gebouw over aan een nieuwe stichting, waarvan de burgemeester voorzitter was en de

⁴⁴ Paardekooper, 167.

⁴⁵ Ibidem, 171.

wethouder van cultuur de secretaris. Later zou de schouwburg – net als in andere plaatsen – een zelfstandig bestuur krijgen. De directe financiële relatie met de gemeente, in de vorm van jaarlijkse subsidie, bleef echter wél bestaan.

Al deze ontwikkelingen pasten in de cultuurspreiding zoals die de Nederlandse overheid kort na de oorlog voor ogen stond. Cultuur werd niet meer overgelaten aan de particuliere sector, maar was een zaak geworden van rijk, provincies en gemeenten. Zij zaten nu achter het stuur en investeerden in de culturele infrastructuur. Doel was om podiumkunst (en andere cultuuruitingen) door subsidies toegankelijk te maken voor grotere groepen in de samenleving. Ook buiten de Randstad. Grotere gezelschappen moesten door het hele land spelen en elke plaats van enige omvang moest beschikken over een podium.

De overheidsbemoeyenis had wel iets bevoogdends. Het volk moest worden opgevoed, was het idee. Tekenend waren de woorden van schrijver J.C. de Wit in die tijd. Volgens hem waren cultuursubsidies bepaald geen overbodige luxe voor “mensen wier geest zich oncultureel heeft moeten ontwikkelen, die slechts materieel kunnen denken en geestelijk op het peil van Bonte Avonden, misschien van Potasch en Perlemoer en De Twee Wezen zijn blijven staan. [...] Mensen voor wie het goedkoopste amusement nauwelijks licht genoeg is en die hun vrije tijd doorbrengen langs het voetbalveld, rond de wielerved of in het klaverjascafé.”⁴⁶

Publiek-privaat theater in Almelo

Aan het eind van de twintigste eeuw zien we bij de overheid weer een terugtrekkende beweging. Deels kwam dat door de economische recessie waarin Nederland in de jaren tachtig belandde, deels gebeurde het uit ideologische motieven (het opkomende neoliberalisme met een sterke nadruk op marktwerking). Bezuinigingen dwongen Opera Forum en het Overijssel Philharmonisch Orkest in 1983 te fuseren tot Forum Philharmonisch, dat in twee flexibele formaties optrad voor opera-uitvoeringen en symfonische concerten⁴⁷. In 1995 ontstond hieruit het Orkest van het Oosten (later HET Symfonieorkest), dat in 2019 fuseerde met Het Gelders orkest tot Phion. De operatak ging verder als Nationale (later Nederlandse) Reisopera, met nog altijd Enschede als thuishaven.

Naast bezuinigingen werden kunst- en cultuurinstellingen in toenemende mate gedwongen een beroep te doen op het bedrijfsleven. Almelo is hiervan het meest sprekende voorbeeld. Het in 1970 in gebruik genomen Cultureel Centrum De Hagen was in de jaren tachtig een zwaar verliesgevende voorziening geworden met veel achterstallig onderhoud. Het gemeenbestuur, dat onder financiële curatele van het rijk stond (artikel 12), besloot een publiek-private samenwerking aan te gaan met horecabedrijf Van der Valk. Voor het symbolische bedrag van 1 gulden werd Van der Valk in 1986 eigenaar van de verouderde schouwburg. Het bedrijf zou er een multifunctioneel complex van maken met hotel, restaurant, congrescentrum en schouwburgzaal. In ruil voor een relatief lage gemeentelijke subsidie (ruim 600.000 euro) zou Van der Valk ook de exploitatie en de programmering van de schouwburg op zich nemen.

Het verstandshuwelijk tussen cultuur en commercie leidde al snel tot een aanvaring met de in Almelo geboren Herman Finkers. Tot diens verontwaardiging hield directeur Gerrit van der Valk veel kaartjes voor Finkers' nieuwste show achter voor hotelgasten. De cabaretier weigerde om nog langer in Almelo te spelen. Hij wilde dat al zijn fans de kans zouden krijgen om zijn optreden te zien. Een jaar later was de boycot alweer voorbij. Het Theaterhotel beloofde dat zestig procent van de kaartjes in de vrije verkoop zou gaan.

⁴⁶ Ibidem, 216. Paardekooper citeert uit het artikel ‘Toneel over de IJssel’ van mr. J.C. de Wit in Overijssel. *Jaarboek voor cultuur en historie. Jrg. 10 (1956), Zwolle.*

⁴⁷ Nijhof, 105.

Jarenlang leek de unieke constructie van het Theaterhotel een win-winsituatie voor beide partijen. Almelo behield haar schouwburg, terwijl Van der Valk de ruimte kreeg om een commerciële onderneming in de binnenstad te runnen. Maar in 2023 ontstond een conflict tussen beide stakeholders over de noodzakelijke verbouwing van het Theaterhotel à 18 miljoen euro. De gemeente wilde in ruil voor de miljoenenbijdrage gedeeltelijk eigenaarschap. Van der Valk voelde daar niets voor. De onenigheid leidde tot sluiting van de schouwburg in februari 2024.

Nieuwe generatie theaters

Rond de eeuwwisseling brak een nieuwe fase aan voor de schouwburgen in Overijssel. Veel gebouwen waren dringend toe aan ingrijpende modernisering of nieuwbouw door veranderende eisen en/of achterstallig onderhoud. De toevoeging van een kleine zaal zou de programmering flexibeler maken en de exploitatie minder verliesgevend. Ook de uitbreiding van de grote zaal zou een investering zijn die zichzelf kon terugverdienen, was de gedachte. Niets doen was niet langer optie, na jaren van verwaarlozing van het onroerend goed. Het zou kunnen betekenen dat sommige theatergezelschappen niet meer zouden optreden, omdat het gebouw verouderd was en het podium te klein.

Toen gemeenten na de zware jaren tachtig de financiën weer enigszins op orde hadden, werd dan ook flink geïnvesteerd in nieuwbouwplannen. Deventer nam in 1995 tegenover het station Schouwburg en Congrescentrum De Leeuwenbrug in gebruik. Hengelo verving in 2001 het oude Concertgebouw door het nieuwe Rabotheater (genoemd naar de hoofdsponsor, als teken dat overheid en bedrijfsleven het samen moesten doen). Steenwijk investeerde in het uit 1988 stammende theater De Meenthe. Hardenberg breidde theater De Voorveghter uit. Zwolle kreeg in 2006 eindelijk een nieuw theater, De Spiegel, en knapte het oude Odeon-theatertje op. Enschede bouwde in 2008 het Wilminktheater en doopte de oude schouwburg om in De Kleine Willem.



De Deventer Schouwburg uit 1995.

Locatietheater

In de 21^e eeuw wint een nieuwe vorm van de podiumkunst sterk aan populariteit: locatietheater. Het Wilminktheater in Enschede vervulde hierin (landelijk) een voortrekkersrol. Locatietheater speelt in op de groeiende behoefte aan beleving bij het publiek en is ook bedoeld om een nieuwe doelgroep aan te boren, die niet of nauwelijks de reguliere

theatervoorstellingen bezoekt. Ondanks de verbreding van het aanbod in de loop der jaren en ondanks de subsidies op theaterkaartjes, voelen veel mensen een drempel om naar een voorstelling te gaan. Die drempel is hoger naar mate de fysieke afstand tot de schouwburg toeneemt.

Het Wilminktheater begon in 2014 op locatie voorstellingen te produceren op basis van regionale verhalen. Dit als aanvulling op het landelijke aanbod in de eigen zalen in Enschede. De eerste productie *Van Katoen en Nu* werd in Almelo gespeeld door een mix van professionals en amateurs. De voorstellingen op een fabrieksterrein in de binnenstad trokken in totaal 10.000 bezoekers. Daarna waren er locatieproducties te zien in onder meer Hengelo (*Stork!*), Nijverdal (*Reuring in het Reggedal*), Tubbergen (over de Boerenopstand), Giethoorn (*Fanfare*, naar de gelijknamige film van Bert Haanstra) en nogmaals Almelo (*Het Verzet Kraakt* en *Van Katoen en Water*). Het totale aantal bezoekers van de negen producties sinds 2014 bedroeg ruim 100.000. De productietak werd in 2022 ondergebracht in een nieuwe stichting Theater Producties Twente. Deze stichting is een belangrijke opdrachtgever aan het worden voor professionele makers en wil Overijssel aantrekkelijker maken als vestigingsplek voor deze groep.⁴⁸



Een scène uit de locatietheatervoorstelling *Van Katoen en Water* op het Indiëterrein in Almelo in 2022.

De inzet van vrijwilligers maakt locatietheater tot een soort community-project. Bij de voorstelling *Tot Tubbig – en niet verder* bijvoorbeeld werd een nog altijd gevoelig thema als de Boerenopstand van 1972 aangesneden. Het bracht de gesprekken binnen de gemeenschap op gang en trok inwoners naar de voorstelling die nog niet eerder in een theater waren geweest. Zo kan locatietheater worden gezien als de nieuwste poging om dichterbij het gewone publiek te komen en een einde te maken aan het elitaire karakter dat de schouwburg sinds de negentiende eeuw nooit helemaal is kwijtgeraakt.

⁴⁸ Uit: Stichting Theater Producties Twente raakt de regio. Enschede, 2024.

4. Musea en bibliotheken

Verschillende Europese steden organiseerden vanaf de tweede helft van de negentiende eeuw Wereldtentoonstellingen. Deze grootschalige evenementen trokken miljoenen bezoekers die zich vergaapten aan de nieuwste ontwikkelingen op het gebied van wetenschap en techniek. Bezoekers kregen zo een kijkje in de toekomst aan de hand van tastbare voorbeelden van vooruitgang.

Als afgeleide van deze exposities zou je de nationale tentoonstellingen op het gebied van nijverheid en bijvoorbeeld landbouwtentoonstellingen kunnen zien. In die tijd lagen ambachtelijk vakmanschap en kunstbeoefening dicht bij elkaar. Zo vond in de provincie Overijssel in 1840 de *Overijsselse Tentoonstelling van Nijverheid en Kunst* plaats. Initiatiefnemer was de gouverneur mr. J.H. van Rechteren van Appeltern. De tentoonstelling in het Zwolse Odeon trok in vier weken tijd maar liefst 5.000 bezoekers.⁴⁹ In de Stadsgehoorzaal in Kampen werd in 1846 een grote expositie van Overijsselse Kunst en Nijverheid georganiseerd, waar 4.000 bezoekers op af kwamen. Koning Willem II nam hier de opening voor zijn rekening.⁵⁰

Dat tentoonstellingen niet alleen bedoeld waren om aandacht te vragen voor vooruitgang, blijkt uit de historische tentoonstellingen in diezelfde periode. Hierbij stonden de geschiedenis en de cultuur van een land of een bepaalde regio centraal. Ter ere van haar 25-jarig jubileum organiseerde de Vereeniging tot beoefening van Overijsselsch Regt en Geschiedenis (VORG) in 1882 in Zwolle de *Geschiedkundig-Overijsselsche Tentoonstelling*. Maar liefst 3.045 stukken werden getoond, waaronder kunstvoorwerpen als schilderijen, munten, houtsnijwerk, maar ook gebruiksvoorwerpen.

Het idee achter dit soort tentoonstellingen was dat door het bestuderen van archiefstukken en dit soort voorwerpen, kennis van het verleden werd opgedaan. Het was meer van belang dat men hier lering uit kon trekken, dan dat de voorwerpen een esthetische, recreatieve functie hadden. Vooral voor wie minder geschoold was, zo meende men destijds, was het educatieve aspect welkom. Bovendien zou kennis van het verleden en de 'zeden en gewoonten van voorvaderen' een inspiratiebron voor het heden vormen en een positieve bijdrage leveren aan het nationale gevoel en identiteit.⁵¹

De eerste kunstexposities

De eerste kunstexposities die in Nederland werden georganiseerd, waren vaak exposities op het initiatief van een kunstverzamelaar of een kunstenaarsvereniging, zoals Pulchri Studio in Den Haag of Arti et Amicitiae in Amsterdam. De primeur voor Overijssel had Kampen in de zomer van 1852 in de Stadsgehoorzaal. Kampen was destijds een cultuurminnende stad, zo bleek uit het actieve verenigingsleven op cultureel gebied. In de grote concertzaal werden door sociëteit Het Collegie avonden georganiseerd waarbij kunstbeschouwing centraal stond. De tijdens die avonden tentoongestelde kunstwerken waren mede bedoeld voor de verkoop.

⁴⁹ Bron: <https://transisalaria.blogspot.com/2010/03/uit-de-overijssel-collectie-van-de-obd.html>, geraadpleegd op 22 mei 2024.

⁵⁰ Geraart Westerink, 'Een schat van kunst, zoo als nog zelden in eene stad buiten Holland is tentoongesteld. Een spraakmakende expositie in 1852', in: *Kamper Almanak 2016*, 177-178.

⁵¹ Jan ten Hove, 'De Geschiedkundig-Overijsselsche Tentoonstelling van 1882', in: *Overijsselse Historische Bijdragen* (Zwolle, 1988), 118-119.

De kunsttentoonstelling van 1852 was een groot succes met ruim 387 tentoongestelde werken, voornamelijk schilderijen, van kunstenaars uit het westen van het land. Een gemêleerd gezelschap van Kampense figuren, waaronder stadssecretaris N. van Berkum Bijsterbos, kunstenaar J.J. Fels, boekdrukker Karel van Hulst, directeur van de Rijn & IJsselstoombootmaatschappij Ch. A. Frowein, was betrokken bij de organisatie. Wat opviel: uiteindelijk kwam het initiatief voor het organiseren van 'eene tentoonstelling van Kunstwerken van nog in leven zijnde Nederlandsche Kunstenaars' van het stedelijk bestuur, ondanks de toenmalige aversie voor te veel overheidsinvloed.⁵² Een verklaring hiervoor zou kunnen zijn dat merendeel van het bestuur het liberale gedachtegoed aanhing, waarbij het verspreiden van cultuur en een vorm van volksoopvoeding als een belangrijke taak werd gezien.



Johannes de Mare. Kunstbeschouwing in Arti et Amicitiae. 1849-1851. Uitgegeven door J.F. Brugman. Collectie Universiteitsbibliotheek Leiden.

Musea komen tot leven

Vanaf de tweede helft van de negentiende eeuw, zagen steeds meer musea in Overijssel het daglicht. Ze ontstonden vanuit collecties, bijeengebracht door verenigingen, zoals de hierboven beschreven VORG, of welgestelde burgers, die uit liefde voor kunst met een verzameling waren gestart. Zo vonden de tentoongestelde werken van de expositie van de VORG in 1882 twee jaar later onderdak in een museum. Het was in eerste instantie gevestigd aan het Aa-plein in Zwolle, vanaf 1905 zat het museum in het Drostehuis aan de Melkmarkt. Vanaf 1954 werd het beheerd door een nieuwe stichting onder naam Provinciaals Overijssels Geschiedkundig Museum. De taakomschrijving: het bijeenbrengen van objecten die door cultuur-historische betekenis een directe relatie met de provincie Overijssel hadden en in bijzonder de stad Zwolle.⁵³

⁵² Ibidem, 179.

⁵³ Uit: *Musea en oudheidkamers in Overijssel* (Zwolle, 1983), 88.

Het was niet het eerste museum in de provinciale hoofdstad. In het Rafter, aan het Bethlehemkerkplein, was het Museum van Oudheden en Zeldzaamheden gehuisvest. Het was, net als het door de VORG gestichte museum, het resultaat van een initiatief van enkele notabelen van de stad. Ze hadden zich onder aansturing van de jurist, politicoloog, econoom en dichter B.W.A.E. baron Sloet tot Oldhuis verenigd in de Overijsselsche Vereeniging tot Ontwikkeling van Provinciale Welvaart.

Zoals de naam al suggereert, bestond de collectie van dit in 1846 opgerichte museum vooral uit oudheden, geologische en mineralogische objecten, en bijzondere voorwerpen zoals een Egyptische mummie. Het Rafter zou uiteindelijk niet de ideale klimatologische omstandigheden voor de museale objecten bieden en dus werd de collectie in 1887 opgenomen in het Geschiedkundig-Overijsselsch Museum.



Het Rafter, Bethlehemskerkplein, Zwolle.

Ook in Enschede werd op initiatief van een vooraanstaand inwoner een museum opgericht: in 1937 werd daar het Rijksmuseum Twenthe geopend. De basis voor de collectie van het museum was de verzameling van Jan Bernard van Heek. Met het museum ging een diepgewortelde wens van hem in vervulling. 'Het is steeds zijn illusie, en de laatste jaren van zijn bestaan een levenstaak van onze broeder Bernard geweest om Twente, met name Enschede, te verrijken met een stichting waarin zou worden ondergebracht de schilderijenverzameling die door hem in de loop der was bijeengebracht teneinde deze te doen dienen om de kunstzin en de kunstliefde op te wekken bij het publiek van het oostelijk deel van ons land. Het is bekend dat in dat opzicht hier een grote leemte bestond.'

Met de motivatie om zijn kunstcollectie openbaar te maken, was Van Heek niet uniek. Verschillende vermogende particulieren schonken hun collectie aan de gemeenschap om die als het ware de 'juiste normen en goede vormen' mee te geven. In eerste instantie werd het aanbod van Van Heek niet zomaar in dank aanvaard. Dit had vooral te maken met de kosten van presentatie en beheer die hiermee gemoeid waren. Het zou ten koste van het rijksbudget gaan. Toen Van Heek zijn verzameling van 140 schilderijen een aantal jaren later opnieuw

aanbod inclusief een budget voor een museumgebouw, was de oprichting van het museum een feit.⁵⁴ In de loop der jaren werd de collectie uitgebreid dankzij schenkingen en aankopen die kenmerkend waren voor de persoonlijke voorkeuren van de opeenvolgende directeuren.⁵⁵ Een andere belangrijke Overijsselse verzamelaar wiens privécollectie aan de basis van een museum stond, was Dirk Hannema (1895-1984), oud-directeur van Museum Boymans-van Beuningen in Rotterdam. Hij was gedurende de oorlog door zijn handelwijze in diskrediet geraakt. Bovendien had hij voor het museum een - naar later bleek - door Han van Meegeren vervalste Vermeer aangekocht. Hannema trok zich terug in Heino en hield zich voornamelijk nog bezig met zijn privéverzameling. In 1957 richtte hij hiertoe de Stichting Hannema-De Steurs Fundatie op, die een collectie beheerde die was samengesteld dankzij schenkingen en legaten. Met subsidie van de provincie vond de collectie haar weg richting kasteel Het Nijenhuis, waar Hannema woonde tot in 1984.⁵⁶ Vanaf 2004 werd het kasteel opengesteld voor publiek.

De ruimte in kasteel Het Nijenhuis bleek op den duur te beperkt. Nadat tijdelijk was uitgeweken naar de Bergkerk in Deventer, werd uiteindelijk in het voormalig Paleis van Justitie in Zwolle een tweede vaste locatie gevonden. Sindsdien vinden wisselende tentoonstellingen plaats in zowel Museum de Fundatie als het kasteel met de beeldentuin.



Kasteel Het Nijenhuis, Heino.

⁵⁴ Ellinoor Bergvelt, Debora J. Meijers, Mieke Rijnders. *Verzamelen. Van rariteitenkabinet tot kunstmuseum* (Heerlen, 1993), 394.

⁵⁵ *Ibidem*, 84.

⁵⁶ *Ibidem*, 397.

Rol van musea

In de loop van de twintigste eeuw lieten musea met hun collecties en tentoonstellingsbeleid een beweging zien waarbij het tentoonstellen van de gehele collectie meer richting een gerichte, thematische presentatie van museale objecten ging, vaak met een educatief doel. Van particuliere initiatieven werden het meer en meer instellingen met een maatschappelijk doel, die dientengevolge ook financieel gesteund werden door de overheid. De tentoonstellingen van de laatste decennia lijken steeds vaker een link te leggen met maatschappelijke vraagstukken, een beweging die overeenkomt met de rol van kunst in de openbare ruimte (zie ook hoofdstuk 5), waarbij kunst wordt ingezet om een maatschappelijk debat en dialoog op te starten.

Een treffend voorbeeld hiervan was de tentoonstelling *Van wie is het (platte)land*, die van 9 september 2023 tot en met 28 januari 2024 te zien was in Rijksmuseum Twenthe. In deze tentoonstelling leek de geschiedenis van het Overijssels tentoonstellingsbeleid haast samen te vallen. De tentoonstelling was verdeeld in drie afzonderlijke exposities, die tezamen aan de hand van verschillende boeken, kaarten, schilderijen, foto's de veranderde relatie van de mens ten opzichte van het land in beeld bracht. De tentoonstelling wierp niet alleen een blik op het verleden, maar verschaftte de bezoeker ook een vergezicht richting de toekomst, onder andere door vragen te stellen, in dit geval over wat we met het land om ons heen zouden moeten. Niet zozeer om de bezoekers ervan een bepaalde richting op te duwen, maar juist om deze uit te nodigen hier zelf over na te denken.⁵⁷



Zaaloverzicht van de expositie 'Terra Libera' in Rijksmuseum Twenthe, met werk van Andreas Gursky, Art Orienté Objet en Basse Stittgen. Foto: Lotte Stekelenburg.

⁵⁷ Bron: <https://www.volkskrant.nl/tentoonstellingen/van-wie-is-het-platte-land-die-vraag-is-niet-alleen-in-de-politiek-actueel-maar-ook-in-het-museum~b3d954293/>, geraadpleegd op 30 mei 2024.

Participatieve kunst

Een ander fenomeen dat steeds vaker voorkomt, zijn participatieve kunstprojecten. Een voorbeeld hiervan is *Draden van het Overijssels Slavernijverleden*, dat in 2024 en 2025 in de provincie georganiseerd zal worden. Overijsselse vrijwilligers (inwoners en bezoekers van de provincie) uit alle lagen van de bevolking werken hierin samen aan een wandkleed dat de verhalen van het Overijsselse slavernijverleden verbeeldt. Hieromheen worden activiteiten georganiseerd, waarmee een dialoog op gang komt over dit pijnlijke verleden en wat dit betekent voor ons in het heden, in onze huidige op inclusiviteit gerichte samenleving. Het uiteindelijke resultaat zal een kunstobject zijn – het wandkleed –, dat in de provincie tentoongesteld wordt. Het initiatief is tot stand gekomen dankzij samenwerking tussen onder andere St. Villa Maecenatis, Overijsselacademie, Academiehuis, Comité 30 juni-1 juli, De Museumfabriek, Oyfo, ANNO, De Fundatie, Eddy Hillesum Centrum, Quintus, en de Stadkamer. Dit soort tentoonstellingen en projecten komen tot ontwikkeling door de samenwerking van verschillende instellingen en organisaties op het gebied van kunst en cultuur, gesteund met subsidies van onder andere de provincie, gemeenten, het Cultuurfonds en het Mondriaanfonds. Ze laten zien hoe de rol van kunst aan het veranderen is: van een meer esthetische functie en een educatieve rol, richting een middel dat ingezet kan worden voor een gezamenlijk, maatschappelijk debat en een dialoog rond verschillende thema's, waarbij vragen centraal staan over wie we zijn en waar we vandaan komen.

Van leeszaal tot bibliotheek

Op het gebied van bibliotheken signaleren we eenzelfde soort ontwikkeling als bij de musea. Vanaf het interbellum ontstonden twee typen bibliotheken: een openbare leeszaal (de voorloper van de huidige openbare bibliotheek), waarvan er rond 1921 zeven in Overijssel waren, en de leesbibliotheek, die meer commercieel gericht was en waar je tegen betaling een boek kon huren. De leesbibliotheek bestond al sinds de tweede helft van de achttiende eeuw en werd beheerd door particulieren. De openbare leeszaal dateerde van later, vanaf de tweede helft van de negentiende eeuw. De doelstelling van de openbare leeszaal was het aanbieden van een neutraal boekenaanbod. Daarnaast had het een functie als ontwikkelingsinstituut voor iedereen.

Vanaf 1890 kwam in Nederland de Leeszaalbeweging op gang die van mening was dat de bibliotheek gefinancierd zou moeten worden vanuit openbare middelen. Dat was nieuw. Tot dan toe werden bibliotheken gefinancierd door contributie (leesmusea), particulier initiatief (Nutsbibliotheek) of op commerciële basis (leesbibliotheken).⁵⁸ In 1920 werden de eerste stappen gezet om als onderlinge bibliotheken in Overijssel meer samen te werken: de Bond van Openbare Bibliotheken en Leeszalen in Overijssel (BOLO) werd opgericht. In 1921 werd er door Provinciale Staten voor drie jaar subsidie toegekend. Het geld was door de bond aangevraagd voor het oprichten van 'correspondentschappen voor de plattelandslectuurvoorziening in Overijssel.'

In 1924 kwam er einde aan deze tijdelijke subsidie en stond de BOLO voor de keuze: verdergaan zonder subsidie of de openbare leeszalen laten vallen? Er volgde een referendum (heel modern voor die tijd) en uiteindelijk werd besloten om door te gaan. De kosten zouden

⁵⁸ Greetje Heemskerk, 'Ziekelijk door die leeszaal. De strijd tussen de openbare bibliotheek en de leesbibliotheek tijdens het interbellum', in: *Jaarboek voor Nederlandse Boekgeschiedenis, Jaargang 1 (1994)*, 150.

worden betaald door een verhoging van de contributie voor de correspondentschappen. Het gevolg hiervan was dat verschillende correspondentschappen verdwenen.

Het tijt keerde na de oorlog. In 1948 was Overijssel de eerste provincie waar dankzij een provinciale subsidie gestart kon worden met een provinciale bibliotheekcentrale. De naam van de bond wijzigde in VOBO: Vereniging van Openbare Bibliotheken in Overijssel, die vanaf 1987 verder zou gaan als DOBO (Directieoverleg Openbare Bibliotheken in Overijssel).⁵⁹

Als we kijken naar de functie die de bibliotheek sindsdien heeft, is daar ook een verschuiving op te merken. De huidige openbare bibliotheken zien hun opdracht veel breder dan alleen het uitlenen van boeken. Zo stelt directeur Astrid Vrolijk- de Mooij van de Stadkamer dat 'ze goed willen aansluiten bij maatschappelijke opgaven die ter plekke liggen'.

⁵⁹ Bron: <https://www.markdeckers.net/2017/09/waar-blijft-de-3000-die-in-kas-zijn-de.html>, geraadpleegd op 30 mei 2024.

5. Kunst in de openbare ruimte

Kunst in de openbare ruimte staat in onze directe leefomgeving, de omgeving waarin we wonen, werken en leven. Het bevindt zich in parken, openbaar toegankelijke gebouwen, de straat of op pleinen. De geschiedenis laat zien dat kunstwerken in Overijssel aanvankelijk hun weg richting de openbare ruimte hebben kunnen vinden dankzij particuliere initiatieven. Inspanningen die later door de (plaatselijke) overheden werden overgenomen.

Kunst in de openbare ruimte heeft een unieke eigenschap ten opzichte van kunst op minder toegankelijke plekken: het openbaart zich ongevraagd aan iedereen die er langskomt. Dit maakt de kunst niet alleen goed zichtbaar, maar ook kwetsbaar. Vaak is kunst in de openbare ruimte in opdracht voor een specifieke plek gemaakt en heeft het een relatie met de omgeving of het gebouw waar het geplaatst is.⁶⁰ Het kunstwerk kan een beeldhouwwerk betreffen, maar ook land-art, graffiti, installaties en dergelijke vallen hieronder. Daarnaast zijn er kunstwerken die spontaan op een plek zijn ontstaan, zoals streetart of kunstwerken die het resultaat zijn van een participatief project. Bij al deze kunstwerken kan het om tijdelijke of vaste objecten gaan.

Een opdracht voor een kunstwerk in de openbare ruimte – al dan niet via een rechtstreekse opdracht of oproep aan kunstenaars (*open call*) – kan vanuit de overheid komen als onderdeel van regionaal of landelijk beleid op gebied van kunst en cultuur. Ook kan een opdracht tot stand komen vanuit semi-private organisaties, zoals een stichting, een zorg- of onderwijsinstelling of een woningcorporatie, of vanuit particulier initiatief. Daarnaast kan het gaan om bestaande kunstwerken die door schenking een plek in de openbare ruimte krijgen.

De keuze om een kunstwerk in de openbare ruimte te plaatsen, heeft vaak meer dan alleen een esthetische achtergrond. Zo kan het geplaatst zijn om:

- de identiteit van een plek en de kwaliteit van de gebouwde omgeving te versterken;
- een nieuwe kijk te bieden op een maatschappelijk probleem;
- een groter en breder publiek te interesseren voor cultuur;
- aan te zetten tot herdenken, belangrijke historische momenten of personen die veel voor de samenleving betekenden te vereeuwigen [onder het mom van: Omdat we ons herinneren of opdat we ons herinneren],⁶¹ waarbij de keuze voor bepaalde personen en/of gebeurtenissen sterk in de tijd kunnen verschillen;
- bij te dragen aan het stimuleren van cultuurtoerisme, een vorm van citymarketing dus.⁶²

Gedenktekens en standbeelden

De eerste uitingen van kunst in de openbare ruimte in de provincie Overijssel betreffen voornamelijk gedenktekens, herinneringsmonumenten en standbeelden die vanaf het einde van de negentiende eeuw op verschillende plekken in de provincie verschenen. Voorbeelden

⁶⁰ Bron: <https://www.cultureelerfgoed.nl/onderwerpen/collecties-buiten-musea/kunst-in-de-openbare-ruimte-en-monumentale-kunst>, geraadpleegd op 20 mei 2024.

⁶¹ Ton Quick. *Meer dan een beeld. Gestoorde verhoudingen* (Utrecht, 2023), 51.

⁶² *Ruimte voor het onverwachte. Handleiding voor opdrachtgevers van kunst in de openbare ruimte* (Amsterdam, 2017), 11.

hiervan zijn de gedenkzuil van textielfabrikant Hendrik Jan van Heek (1874) in Enschede, het monument van baron Van Heeckeren van Wassenaer (1894) in Delden en de standbeelden van staatsman Herman Schaepman (1927) in Tubbergen en priester Alphons Ariëns (1937) in Enschede. Naast kunstwerken van (of bekostigd door) invloedrijke inwoners komen gedenktekens in de vorm van gevelstenen voor, zoals de gevelsteen uit 1742 bij het Vrouwenhuis in Zwolle ter ere van oprichtster Aleide Greve, of in dezelfde stad bij de Sassenpoort de steen ter ere van zevenhonderd jaar stadsrechten voor Zwolle (1930). In Deventer herinnert een gedenknaald aan de generaals Cort Heyligers en Eksteen (1858), maar zijn ook standbeelden met een meer religieus karakter te vinden (meer dan in andere Overijsselse plaatsen): bijvoorbeeld een reliëf van Jezus en de maanzieke jongeling (1896) in de Tibbesteg.⁶³

Beeldenroute

Vanaf de twintigste eeuw nam de belangstelling voor beeldhouwwerken in de openbare ruimte toe. Hierbij speelde Dirk Hannema een belangrijke rol.⁶⁴ Hannema zag Overijssel als 'de ideale omgeving om mensen kennis te laten maken met de beeldhouwkunst, met het 'buitenbeeld' in het landschap en in de woon- en werkomgeving'. Mede op zijn initiatief werd in 1963 de Stichting Beeldenroute in het leven geroepen, met het idee om verspreid over de provincie kwalitatief hoogstaande kunstwerken van bekende nationale en internationale kunstenaars te plaatsen en opdrachten voor het vervaardigen van monumenten voor bijzondere figuren uit het verleden te verstrekken.

Begin 1966 stonden er al zestien beelden langs de route, die liep van Kampen naar Enschede. Dalfsen kreeg dat jaar een beeld van de Italiaan Mario Negro: *Groot Paar*. Echt enthousiast was de gemeente hier niet over; de inwoners zagen het als een modern ding waarvan je niet eens kon zien wat het voorstelde. Onbekenden deden de suggestie om het beeldhouwwerk te vervangen en plaatsten twee sfinxen van een praalwagen op de stoep van het gemeentehuis met een gedicht erbij: 'Wij zijn behoorlijk groot en vormen een paar, door de ouderdom wat schimmelig weliswaar. Maar u begrijpt mijne heren, hetgeen wij beogen: "kunstzinnig" verhogen. De Dalfsenaren zullen onze vorm zeker waarderen, daarom kunt u beter ons als "Groot Paar" accepteren.'⁶⁵ In 1974 schonk de gemeente het beeld aan de Stichting Hannema de Stuurs Fundatie. Het is sindsdien onderdeel van de collectie en te bewonderen in de beeldentuin van Het Nijenhuis.

Het idee achter initiatieven zoals de beeldenroute was om meer mensen met kunst in aanraking te brengen, naast de kunst in musea die vooral de elite zou aantrekken. Dit zou zowel het publiek als de kunstenaar ten goede komen. Uiteindelijk hield de Stichting Beeldenroute Overijssel in 1995 op te bestaan. Het bestuur was destijds van mening dat het 'doel was bereikt, vooral door de toegenomen rol van overheidsinstellingen en particulieren bij het initiëren van beeldhouwkunst in de openbare ruimte'.⁶⁶ Bemiddeling bij het aankopen van kunstwerken gebeurde daarna door andere organisaties, waaronder de Culturele Raad Overijssel (de latere stichting Kunst en Cultuur Overijssel).⁶⁷

⁶³ Bron: https://nl.wikipedia.org/wiki/Lijst_van_beelden_in_Overijssel, geraadpleegd 20 mei 2024.

⁶⁴ Beeldhouwkunst in de buitenlucht was niet nieuw in de provincie. Ter verfraaiing van de tuin hadden landgoedeigenaren beelden in particulier bezit, zoals de rococobeelden in de tuin van kasteel Twickel in Delden.

⁶⁵ Uit: *Nieuwsblad van het Noorden*, zaterdag 17 september 1966, pag. 27.

⁶⁶ Fred van Dijk. *Buitenbeeld: een terugblik op het werk van de stichting Beeldenroute Overijssel* (Zwolle, 1998), 195.

⁶⁷ Ibidem.

Kunstlijn Zwolle-Emmen

De Culturele Raad was in 1961 als particulier initiatief opgericht om het culturele leven in de provincie in alle facetten te bevorderen. In de periode daarna nam de belangstelling voor kunst en cultuur in het algemeen toe, en beeldhouwkunst in het bijzonder. Daarbij moet de invloed van de opkomst van cultuurtoerisme niet worden onderschat. Vanaf de jaren tachtig begon zowel de overheid als het bedrijfsleven in te zien dat het in contact brengen van de bevolking met uitingen van de hedendaagse beeldhouwkunst niet alleen een culturele opgave is. Het kon ook cultuurtoerisme bevorderen, en daarmee een belangrijke economische factor zijn.

Een van die toeristische trekkers moest de Kunstlijn Zwolle-Emmen worden, die in 1987 werd opgericht. Het idee was om langs de spoorlijn honderddertig kunstuitingen te realiseren. De NS en de provincies Overijssel en Drenthe ondersteunden het plan. De kunstlijn was eigenlijk een soort openluchtmuseum in wording, met als inhoudelijke elementen: beeldende kunst, cultuurhistorie, natuur, toerisme en recreatie, kwaliteitsverbetering van de regio, aanjaagfunctie van de vele bedrijfstakken, publiciteit en promotie van de provincies Overijssel en Drenthe. In 1992, in dezelfde periode als het bestuur van de Stichting Beeldenroute Overijssel dat deed, besloot het bestuur van de Kunstlijn haar activiteiten te staken. Men was van mening dat ook hier de oorspronkelijke doelstelling grotendeels was behaald en dat het initiatief konden worden overgenomen door particulieren, overheid en bedrijfsleven.

In 2000 is de Kunstlijn opgegaan in Kunstwegen, een kunstroute van Duitsland naar Nederland die langs honderdvijf kunstwerken in het Vechtdal voert. Van deze kunstwerken staan er dertig in Nederland en vijfenzeventig in Duitsland. Kunstwegen wordt ook wel 'het grootste grensoverschrijdende openluchtmuseum van Europa' genoemd.⁶⁸ De meer recente kunstwerken in de route zijn tot stand gekomen naar aanleiding van wetenschappelijk onderzoek naar de omgeving. Hiermee konden kunstenaars voor hun ontwerp terugvallen op gedetailleerde informatie over de omgeving. Deze informatie was zeer divers, van beschrijvingen van aanwezige planten- en diersoorten tot historische verhalen. Uitgangspunt was: 'Bij Kunstwegen is de kunst gemaakt voor de omgeving.'⁶⁹ De route was niet een statisch geheel. Zo vond er in 2012 nog een uitbreiding met negen nieuwe kunstwerken plaats. De meest recente aanwinst dateert van 2019: *Trials of Gavin* van Jason Myers in Zwolle.⁷⁰

Omstreden kunst

Goede intenties ten spijt, niet alle kunstwerken in de openbare ruimte werden met gejuich ontvangen. Zo had Dirk Hannema het idee opgevat om als onderdeel van de beeldenroute in Kampen een beeld van koningin Wilhelmina te laten plaatsen. Het ging om een beeld van kunstenaar Charlotte van Pallandt, waarvan al een gipsmodel was gemaakt dat als afgietsel voor een bronzen variant kon dienen. Kampen stond bekend om haar Oranjegezindheid, wat bleek uit de uitgebreide collectie (meer dan manshoge) portretten van de Oranjes, die tegenwoordig in het Stedelijk Museum Kampen te bewonderen zijn. De portrettengalerij is de meest complete verzameling van portretten van de Oranjes in Nederland.⁷¹

⁶⁸ <https://www.kunstwegen.nl/nl/over-ons/geschiedenis> geraadpleegd op 10 mei 2024.

⁶⁹ Ibidem.

⁷⁰ Een overzicht van alle kunstwerken is te vinden op: www.kunstwegen.nl.

⁷¹ Geraart Westerink, 'Hoe Wilhelmina verdween uit Kampen (of er eigenlijk nooit kwam)', in: *Kamper Almanak 2015*, 183.



Charlotte van Pallandt, *Wilhelmina*, 1968, brons 300 cm (h), gieting uit 1987, collectie Museum de Fundatie, Zwolle en Heino/Wijhe.

Maar het plan voor een standbeeld van Wilhelmina liep niet helemaal zoals Hannema had gehoopt. De gemeente zag ervan af vanwege de financiën. Maar of dit uiteindelijk de waren reden was? Opvallend genoeg was er namelijk in diezelfde tijd wel cultureel budget beschikbaar voor de restauratie van het orgel in de Bovenkerk. En dat terwijl 'Kampen voor relatief weinig geld een prominent kunstwerk had kunnen bezitten dat veel inwoners zou hebben aangesproken zonder dat daarvoor een buiging in de richting van de gemiddelde smaak nodig was geweest'.⁷² Wat de werkelijke reden is, bleef gissen. Zou het vanwege de discussie over de locatie zijn geweest of was de waarschuwing om niet te veel beelden van Wilhelmina over het land 'uit te strooien' de reden? Helaas ontbreekt verdere documentatie hierover om hierover uitsluitsel te kunnen geven.

In september 2019 waren wederom de financiën onderwerp van gesprek bij de plaatsing van een kunstwerk in de open ruimte van de stad Kampen. Onder andere de lokale partijen Gemeente Belang Kampen en de SGP maakten bezwaar tegen de aanschaf van een beeld door

⁷² Ibidem, 194.

de gemeente in tijden van bezuinigingen en financiële tekorten. Het kunstwerk *De Onmisbare* van kunstenaar Joep van Lieshout kostte €135.000, -. Janita Tabak, raadslid van de Partij van de Arbeid in Kampen, was wel blij met het kunstwerk, hoewel de smaak van een politicus er volgens haar niet toe doet. 'Een gebied zoals het Stationskwartier heeft baat bij een mooi 'landmark' zoals dit. Kunst heeft waarde en hoeft niet altijd nut te hebben. Kijk naar de Nieuwe Toren. Die werd ook gebouwd als kunstwerk om te laten zien hoe machtig Kampen was. Het had geen andere functie. En niemand die nu nog zal zeggen dat de Nieuwe Toren weg moet.'⁷³ *De Onmisbare* kreeg uiteindelijk z'n plek bij het station.

Naast het financiële argument, vormde het gebrek aan inspraak van de inwoners van Kampen een heel belangrijke reden om bezwaar te maken. Transparantie in het besluit, evenals medezeggenschap, had deze discussie hoogstwaarschijnlijk kunnen voorkomen. Een fan onder de inwoners had het beeld in ieder geval al wel. Nog voordat het officieel onthuld werd, was een zevenjarig meisje tot twee keer toe vol enthousiasme op het beeld geklommen. Ook dat kan gebeuren met een kunstwerk in de openbare ruimte.



Joep van Lieshout, *De Onmisbare*, Molecuul 2019 02, bij station Kampen-Zuid.

⁷³ Bron: <https://www.rtvooost.nl/nieuws/318222/kunstwerk-bij-station-kampen-zuid-leidt-tot-discussie>, geraadpleegd op 20 mei 2024.

Kunstwerken in de openbare ruimte zijn kwetsbaar. Deze kwetsbaarheid heeft niet alleen betrekking op de gevoeligheid voor weersinvloeden, begroeiing of dieren (het kunstwerk staat immers vaak buiten). Ook menselijk doen en laten is hierbij van invloed. Soms op een fysieke manier, denk aan vandalisme, soms in de vorm van de controverse die rondom een kunstwerk ontstaat en die kan leiden tot verlies van betekenis, waardering en beleving van deze vorm van kunst.⁷⁴

Wat opvalt aan de discussies die rondom een kunstwerk in de openbare ruimte kunnen ontstaan, is dat ze bijna niet over het kunstwerk zelf (de manier waarop iets verbeeld is) of de maker gaan, maar des te meer over de thematiek die verbeeld is, over het verhaal erachter. Zo'n verhaal kan reacties opwekken die politiek of religieus getint zijn, maar het kan ook zijn dat een kunstwerk als aanstootgevend wordt ervaren of dat omwonenden bijvoorbeeld niet blij zijn met een bepaald kunstwerk voor hun deur.

Prins Maurits zonder context

Kunstwerken in openbare ruimte kan je niet los zien van de periode waarin deze ooit geplaatst zijn. Wat destijds was geplaatst met een bepaald doel, zoals bijvoorbeeld het realiseren van 'een permanent aandenken waarmee de herinnering aan een illustere burger levend werd gehouden en [dat] bezoekers zou aantrekken'⁷⁵, kan jaren later anders geïnterpreteerd worden en een totaal andere lading krijgen.

Een bekend voorbeeld hiervan is de discussie die landelijk is ontstaan rondom het standbeeld van VOC-gouverneur Jan Pieterszoon Coen (1587-1629) in Hoorn. Een recent Overijssels voorbeeld van zo'n controverse is een borstbeeld van Prins Maurits van Oranje (1567-1625). Het beeld, gemaakt door Herma Schallingerhout, kreeg in de zomer van 2023 een plek in de haven van Blokzijl. Het was een geschenk van horecaondernemers Alko en Annemarie Tolner aan de bevolking van Blokzijl, ter ere van het 25-jarig bestaan van hun grand café Prins Mauritshuis in het pand van het voormalige Prins Mauritsweeshuis. Tijdens de onthulling door burgemeester Rob Bats werd uitgebreid stilgestaan bij wat Prins Maurits voor Blokzijl heeft betekend en de bijdrage die hij aan de onafhankelijkheid en welvaart van Nederland heeft geleverd. Over zijn rol bij de oprichting van de VOC en WIC werd niet gerept.

Het ontbreken van een bredere context verbaast historicus Gert Oostindie: 'Anno 2023 is die eenzijdige belichting erg verwonderlijk en tegen de tijdsgeest in. [...] Ik snap dat een restauranteigenaar het leuk vindt dat dit borstbeeld er is, maar van een gemeente en een burgemeester verwacht je toch meer historisch besef.'

Ook Aspha Bijnaar, directeur van Musea Bekennen Kleur, ziet de plaatsing van dit beeld als een gemiste kans: 'Een nieuw beeld is juist een goed moment om een breder verhaal te vertellen. Nederland is een divers land, je zou willen dat alle mensen zich kunnen herkennen in het erfgoed [...] Dat dit borstbeeld er is gekomen, is erg ouderwets. Weer een witte, heteroseksuele, machtige man en ook nog zonder meerstemmige context.'⁷⁶

⁷⁴ Bron: <https://www.cultureelerfgoed.nl/onderwerpen/collecties-buiten-musea/kunst-in-de-openbare-ruimte-en-monumentale-kunst>, geraadpleegd op 20 mei 2024.

⁷⁵ Uit: Ton Quick. *Meer dan een beeld. Gestoorde verhoudingen* (Utrecht, 2023), 23.

⁷⁶ Bron: <https://www.destentor.nl/kop-van-overijssel/slavernij-herdenken-juist-in-dit-jaar-onthult-blokzijl-beeld-van-oprichter-voc-onvoorstelbaar~a735b0f9/>, geraadpleegd op 11 juni 2024.

Kunst of protest?

*'Weinig onderwerpen zetten de verhouding tussen burger en lokale overheid zo snel op scherp als kunst in de openbare ruimte.'*⁷⁷

Op 22 juli 2022 werd door een aantal kunstenaars een graffiti-afbeelding op een muur voor het stadhuis van Almelo aangebracht. Het kunstwerk toonde een omgekeerde vlag, een tractor en de tekst *#save our food. Zonder boer geen voer*. Was deze in samenwerking met de actiegroep Police For Freedom tot stand gekomen graffiti-kunst inderdaad kunst of een vorm van protest? Volgens de gemeente viel het kunstwerk binnen de laatste categorie en diende de graffiti-afbeelding overschilderd te worden, aangezien de muur een plek is voor kunstuitingen en niet voor protestboodschappen. De gemeente was bovendien van mening dat een beeltenis van een omgekeerde Nederlandse vlag niet paste bij de functie van een overheidsgebouw. Daarnaast wilde de gemeente rekening houden met mensen die zich stoorden aan de manier waarop de nationale vlag (die immers ook van hen was) werd getoond.



Het omstreden graffiti-kunstwerk bij het stadhuis van Almelo.

Wendy Leerkotte van PVCC Praktijk voor Coaching en Creativiteit behoorde tot de groep sympathisanten voor behoud van het kunstwerk: 'Het is een prachtig kunstwerk, aangebracht op een vrije graffiti-muur waar kunst mag worden geuit. Dit is kunst. Bizar dat het nu weg moet [...] Veel burgers zijn hier niet blij mee. Waarom mag het ene kunstwerk wel bestaan en het andere niet. De gemeente gaat ons dicteren wat kunst is.'⁷⁸ Volgens de initiatiefnemers is het geen politiek statement. 'Er is vanuit de achtergrond geen enkele politieke partij verbonden aan dit kunstwerk. Dit werk is een kunstzinnige weergave van een maatschappelijk debat. Het gaat voortdurend over vrijheid van meningsuiting, grondrechten en een open kans voor de samenleving om respectvol met elkaar het debat aan te gaan', stellen de

⁷⁷ Quote van Jeroen van der Spek in: <https://www.binnenlandsbestuur.nl/ruimte-en-milieu/omstreden-buitenkunst-een-fontein-die-epileptische-aanvallen-zou-veroorzaken>, geraadpleegd 30 april 2024.

⁷⁸ Bron: <https://www.tubantia.nl/almelo/muurschildering-omgekeerde-vlag-bij-stadhuis-almelo-gaat-maandag-weg~a3fe10935/>, geraadpleegd op 30 april 2024.

initiatiefnemers. ‘Wanneer gemeente Almelo dit kunstwerk juist neutraal omarmt, dan zou het zichzelf oneindig sterk presenteren. Want kunst gaat niet over of je het ergens mee eens bent. Het is de vrije mening en wil van het volk, uitgebeeld in iets moois om naar te kijken.’⁷⁹ Uiteindelijk koos de gemeente Almelo voor een middenweg en besloot de muurschildering anderhalve week in stand te houden, alvorens deze over te laten schilderen met nieuw graffitiwerk.

Artistieke kwaliteit in Enschede

Een ander voorbeeld waarbij artistieke vrijheid onderwerp van discussie werd, betrof het kunstwerk *Spoor-Zuid* van kunstenaar Sanna Krom in Enschede. De kunstenaar had van de Stichting Historische Sociëteit Enschede-Lonneker (SHSEL) de opdracht gekregen voor een muurschildering als eerbetoon aan de vroegere spoorlijn Enschede-Ahaus (1903-1975). Ze verwerkte hierin een portret van haar overleden vader.

Voorzitter Dick Buursink van de stichting was hier niet blij mee en noemde het gezicht, dat het Enschedese landschap en de trein gadeslaat, ‘een wezensvreemd element’, dat er niet in thuis hoorde. Volgens hem had de kunstenaar zich niet gehouden aan de opdracht, terwijl zij zich beriep op haar artistieke vrijheid als kunstenaar. Uiteindelijk bleek dit het belangrijkste argument. Buursink zei na de onthulling: ‘We zijn het erover eens dat we het oneens zijn en blijven. Maar het kunstwerk is officieel overgedragen aan de gemeente. Met of zonder gezicht, wij gaan er niet meer over.’

Het prevaleren van de artistieke vrijheid van de kunstenaar, boven de eigen mening heeft er uiteindelijk in geresulteerd dat in de stad een kunstdebat op gang kwam over de rol van kunstenaars ten opzichte van de positie van opdrachtgevers. ‘Deze kwestie heeft veel losgemaakt en dat is eigenlijk ook wel heel mooi’, vond Buursink uiteindelijk.⁸⁰

Volgens kunstcriticus, filosoof en essayist Maarten Doorman maakt het uit of je een beeld ziet bij iemand thuis, in een museum of in de openbare ruimte. Een ogenschijnlijk omstreden kunstwerk zal in een museale context minder snel en minder sterk bekritiseerd worden dan als datzelfde beeld in de openbare ruimte wordt neergezet. Of zoals hij zegt: ‘De lading van alle kritiek gaat er daar wat van af’.

Volgens Doorman is redelijk goed te voorspellen welke kunstwerken op weerstand kunnen rekenen. Als voorbeelden noemt hij thema’s als seks, geloof, naakt of kunstwerken die als lelijk worden gezien. Dit soort ophef vindt hij niet verkeerd. ‘Het zorgt voor discussie over kunst en hoe we naar dingen kijken. Ook mensen die misschien nooit naar een museum zullen gaan, worden daar nu mee geconfronteerd.’⁸¹

Ophef in Zwolle

Wat de hiervoor genoemde voorbeelden laten zien, is dat veel controversen ontstaan door onbegrip of onwetendheid over de geschiedenis van het monument, het ontwerp, de locatie, eigenaarschap, over wet- en regelgeving en over procedures rond besluitvorming. Beter (historisch) inzicht kan leiden tot een beter begrip.⁸² Anders gezegd: de context van een

⁷⁹ Ibidem.

⁸⁰ Bron: <https://www.tubantia.nl/regio/omstreden-kunstwerk-enschede-houdt-zn-gezicht-de-opdrachtgever-buigt~a2672dabc/>.

⁸¹ <https://www.nporadio1.nl/nieuws/binnenland/af77017f-4ef0-4270-9bd1-22cbdf48656f/omstreden-beeld-na-2-dagen-verwijderd-kunstenaar-snapt-het-niet-kinderen-krijgen-hier-geen-trauma-van>

⁸² <https://storage.knaw.nl/2023-10/231023-KNAW-advies-Wankele-sokkels-Omstreden-monumenten-in-de-openbare-ruimte.pdf>

kunstwerk in de openbare ruimte is van belang voor de perceptie en receptie ervan. Waar, waarom en hoe een kunstwerk ergens staat, is wezenlijk van invloed op de gevoelens en reacties die het oproept.

Dit is herkenbaar voor voormalig raadslid Sander Smeets (D66), zo blijkt uit zijn reactie naar aanleiding van de discussie rondom het kunstwerk *Domestikator* van Joep van Lieshout in de duinen van Velsen: 'Zet niet lukraaks iets neer. Kijk naar wat past en welke discussie je wilt uitlokken. Zaken mogen af en toe botsen. Kunst mag een maatschappelijke discussie teweegbrengen, maar moet wel passen bij de plek en de gemeente.'⁸³

In Zwolle is het beeld *De Glazen Engel* van Herman Lamers, onderdeel van de Kunstwegen kunstroute, een treffend voorbeeld. Al vóór de plaatsing ontstond hier ophef over. De Stichting Levende Stadsgeschiedenis Zwolle vond dat het beeld beledigend was voor christenen, omdat het de aartsengel Michaël zou uitbeelden op een manier die de religieuze figuur geen recht doet. 'Ik heb op geen enkele manier een obscene of schertsend beeld van Michaël willen neerzetten', reageerde kunstenaar Lamers op de ophef en opperde vervolgens om de naam van het beeld te wijzigen in *De Glazen Engel*. Ondanks de bezwaren van de stichting – zij was van mening dat door de naamswijziging de link met de historie van Zwolle zoek was – kwam het beeld er wél onder die naam.

Wat de geschiedenis van het beeld overigens ook laat zien: sinds de plaatsing ervan in 2010 zijn er al meerdere problemen met de constructie geweest waardoor stukken glas loslaten. Dit zou komen doordat na al die jaren blootstelling aan de buitenlucht, lijmlagen loslaten. Bij het bepalen van de juiste context en meest geschikte plek voor kunst in de openbare ruimte zou het toetsen van de weersbestendigheid ervan dus ook niet mogen ontbreken.

Actie en reactie in Deventer

Hoe om te gaan met ophef en emoties die ontstaan naar aanleiding van een beeld in de openbare ruimte? Uit de hierboven genoemde voorbeelden blijkt wel hoe lastig het antwoord op die vraag is. Het simpelweg verwijderen van een beeld is meestal geen optie. Ook het kunstwerk voorzien van meer inhoudelijke context, volstaat niet altijd.

In Deventer probeerden ze met het project *Tegenbeeld* een andere weg te bewandelen. *Tegenbeeld* was de titel voor een oproep in 2020 voor een ideeschets voor een tegenbeeld bij het standbeeld van de Zuid-Afrikaanse president Steyn in Deventer. Dit standbeeld leidde tot veel ophef, met name naar aanleiding van de Black Lives Matter-demonstraties. Het beeld werd (en wordt) gezien als verheerlijking van de westerse onderdrukking en werd meerdere keren beklad met het woord 'racist'.

Terwijl de gemeenteraad debatteerde over het plaatsen van een bordje waarop werd uitgelegd dat dat Steyn verantwoordelijk is geweest voor het in stand houden van Apartheid in Zuid-Afrika, ontstond op initiatief van Kunstenlab het idee om naast het beeld en nieuw beeld te plaatsen. 'Om het gesprek aan te wakkeren over hoe wij met deze historische figuren omgaan en het omstreden beeld in een nieuwe context plaatsen,' gaf directeur Mieke Conijn destijds aan.⁸⁴ Kunstenlab beoogde hiermee juist ruimte te geven aan de discussie rondom dit soort omstreden beelden, in plaats van het uit de weg te gaan.

⁸³ <https://vng.nl/artikelen/ophef-over-kunst-botsende-beelden>.

⁸⁴ <https://www.destentor.nl/deventer/komt-er-een-tweede-standbeeld-van-de-omstreden-president-steyn-tegenover-het-station-in-deventer-laet-hem-zichzelf-in-de-ogen-kijken~ad57a281/>



Het bekladde beeld van de Zuid-Afrikaanse president Steyn in Deventer.

Tegenbeeld leverde niet alleen een schat aan voorstellen voor tegenbeelden op, maar ook meer dan waardevolle inzichten over de aard van deze problematiek. Uiteindelijk werden drie plannen genomineerd om ten uitvoer te brengen. Helaas bleken twee hiervan uiteindelijk niet uitvoerbaar met als gevolg dat het project in 2024 even stil is komen te liggen.

Desondanks is een project als *Tegenbeeld* een heel goed voorbeeld van hoe je als overheid of organisatie een dubbelslag kan slaan, aldus Ton Quick: 'Je toont de bereidheid om een historisch monument in een meervoudige context te plaatsen en onderstreept de gedachte dat een individuele stem het op kan nemen tegen een apodictische monumentale uitspraak.'⁸⁵ Dit heeft veel meer Quicks voorkeur dan het overbrengen naar een museum, wat ook een veelgehoorde oplossing is. Volgens hem maakt zo'n verplaatsing *displaced persons* van de kunstwerken, met als doel het verzachten, of zelfs verbergen, van een (pijnlijke) geschiedenis. 'Opgenomen in een reservaat lopen ze grote kans genuilkorfd te worden in de context van een andere visie.'⁸⁶

Welke optie ook wordt gekozen, conserveren, verwijderen dan wel aanpassen, Quick vindt het belangrijk om het volgende te realiseren: 'Met het verstrijken van de tijd verliest een standbeeld weliswaar zijn bedoelde actualiteit, maar wordt het niet vanzelf een onschuldig historisch document.'⁸⁷

De voorbeelden in dit hoofdstuk tonen aan dat kunst in de openbare ruimte veel meer in zich heeft dan puur het verfraaien van een plein of straat. Een kunstwerk kan aanzetten tot denken, een dialoog oproepen. Juist een kunstenaar is dankzij artistieke beeldentaal in staat om een verbinding te leggen tussen historische en hedendaagse thema's.

⁸⁵ Quick, *Meer dan een beeld*, 161.

⁸⁶ Ibidem, 163.

⁸⁷ Ibidem, 160.

De praktijk in Overijssel laat zien dat een kunstwerk ook kan schuren en weerstand kan oproepen, en dat er zelfs een politieke lading aan wordt toegekend. Het bewijst hoe belangrijk het is om vóór de plaatsing van een kunstwerk verbindingen te maken met de bewoners en de omgeving, de mogelijkheden van participatie te verkennen, kennis over de context mee te nemen en kritisch te kijken naar een passende locatie. *En last but not least*: het beeld moet uiteraard goed zichtbaar zijn, want alleen dan kan het impact hebben.

6. Samenvatting en conclusie

In het voorjaar van 2024 deed Rijksmuseum Twenthe een oproep in de krant: maak een schilderij van je favoriete plek in Twente in de geest van de klassieke meesters als Van Ruijsdael of Hobbema en stuur het werk in. De 40 beste inzendingen zouden te zien zijn in de expositie 'Nieuwe Meesters van het Twentse landschap'. Ruim 269 amateurkunstenaars gaven gehoor aan de oproep, waarna veertig werken werden beloond met een plekje in het Enschedese museum. De selectie werd gedaan door de lezers van de Twentsche Courant Tubantia, die massaal (4.200 keer) hun stem uitbrachten. De expositie was een doorslaand succes en werd bezocht door duizenden bezoekers, van wie een deel nooit eerder in het museum was geweest.⁸⁸

De expositie zou je de ultieme 'vervolksing' van de kunst kunnen noemen. En dat in het museum dat zijn ontstaan dankt aan textielbaron Jan Bernard van Heek (1863-1923), de welgestelde fabrikant die tot de elite van Enschede behoorde. Wat zou hij ervan gevonden hebben, deze kunstverzamelaar met een collectie van maar liefst 140 werken, van de middeleeuwen tot aan de negentiende eeuw?

En hoe zouden de notabelen van Kampen hier tegenaan hebben gekeken die in 1852 de eerste expositie met beeldende kunst organiseerden in de Stadsgehoorzaal? Het waren destijds louter welgestelde inwoners die zich destijds met kunst bezighielden. Ze vormden de burgerlijke elite van Kampen en waren deels ook lid van de Amsterdamse kunstenaarsassociatie Arti en Amicitiae. Trots waren ze op hun 'schat van kunst, zoo als nog zelden in eene stad buiten Holland is tentoongesteld'.⁸⁹

De expositie 'Nieuwe Meesters van het Twentse landschap' laat zien welke reis kunst en cultuur in Overijssel sinds het midden van de negentiende eeuw hebben afgelegd. Toen was kunst uitsluitend een elitaire bezigheid voor 'beschaafd publiek'. Nu kan het ook participatieve kunst zijn, waarbij de 'gewone' man of vrouw mag kiezen wat er in het museum te zien is. De opvattingen over wat kunst is, over wie dat bepaalt en over welke waarde deze heeft voor de mens, zijn in 175 jaar tijd drastisch veranderd. En dat is logisch, want de samenleving heeft niet stilgestaan.

Een belangrijke verandering die we op alle terreinen van kunst en cultuur zien, is de rol van de overheid. In de negentiende eeuw hield deze zich bijna volledig afzijdig. Het initiatief kwam van particulieren, eerst nog mannen met oud geld maar steeds meer nieuwe rijken die hun geld verdienden in de opkomende industrie. Ze richtten schouwburgverenigingen op, en trokken voor de bouw hun portemonnee. Ze startten leeszaalen en bibliotheken. Ze kochten of schonken kunstobjecten. Hun kunstcollecties vormden voor de basis voor musea als Rijksmuseum Twenthe in Enschede (Jan Bernard van Heek) en de Fundatie in Zwolle (Dirk Hannema).

Eigenbelang

Dat de gefortuneerde bovenlaag lange tijd fors investeerde in de culturele infrastructuur van Overijssel, was overigens niet alleen vanuit liefdadigheid. Het was ook een vorm van

⁸⁸ <https://www.tubantia.nl/enschede/de-nieuwe-twentse-meester-is-bekend-en-spreekt-met-een-duits-accent~a759f0ce/>, geraadpleegd op 22 mei 2024.

⁸⁹ Kamper Almanak 2016, 175-210.

eigenbelang. Wie geld had, ontmoette graag gelijkgezinden in de sociëteit. Zulke ontmoetingen betaalden zich uit, want vaak werden er zakelijke deals voorbereid. Daarom was een schouwburg eind negentiende, begin twintigste eeuw meer dan een plek om een toneel- of operavoorstelling te zien. Het is vergelijkbaar met de ondernemers van nu die de voetbalclub sponsoren en samen met hun zakenrelatie een wedstrijd bezoeken. Het mes snijdt voor hen aan twee kanten.

Weldoeners van kunst en cultuur hadden daarnaast een hoger doel. Ze wilden anderen ook de kans geven om te genieten van een schilderij, een boek of een concert. De overheid nam die educatieve rol na de Tweede Wereldoorlog volledig over en ging daar zelfs nog verder in. Een nieuw publiek werd aangeboord. Het volk moest verheven worden, was lange tijd de gedachte. Cultuur moest voor iedereen beschikbaar komen. Bestuurders wilden dat niet overlaten aan de vrije markt. Het gevolg was dat schouwburgen, musea en bibliotheken overgingen van particulier bezit naar gemeente, provincie of rijk. Met subsidies kon zowel het aanbod als de prijs toegankelijk worden gehouden voor een zo breed mogelijk publiek.

De wederopbouwjaren waren met recht de jaren van de emancipatie van de kunst. Waar eerder de elite bepaalde wat kunst was, en later de kunstambtenaar, was het nu de gehele bevolking die moest worden bediend en inspraak kreeg. Soms leidde dat ertoe dat een kunstwerk werd verwijderd, zoals in 1974 het beeld *Groot Paar* van de Italiaanse kunstenaar Mario Negro in Dalfsen.

Cultuur als identiteit

De opvatting over kunst en cultuur veranderde in de twintigste eeuw. Natuurlijk bleven schoonheid en vermaak belangrijk, maar er kwam iets bij. Cultuur werd ook een vorm van identiteit. De Twentse Beweging onder leiding van Ko van Deijne (1867-1947) beschouwde streektradities als volkscultuur die behouden moest blijven. De streektaal maakte daar deel van uit.

Deze ontwikkeling kreeg in de 21^e eeuw een nieuwe impuls. Regionale verhalen worden de laatste jaren in toenemende mate gebruikt voor locatietheatervoorstellingen in de eigen taal. Deze voorstellingen worden gemaakt samen met de lokale gemeenschap, die voor en achter de schermen werkt aan het project. Professionele podiumkunst komt daardoor dichterbij de mensen te staan. Ook letterlijk: sommige voorstellingen worden gespeeld in plaatsen zonder een traditionele schouwburg. Ze trekken nieuw publiek en brengen mensen samen. Cultuur wordt zo een bindmiddel.

Dat geldt ook voor de Overijsselse tradities die nog altijd springlevend zijn: het bloemencorso van Vollenhove, het carnaval van Oldenzaal, het carbidschieten en de geheime zender met haar piratenmuziek. Ze verkleinen op lokaal niveau de verschillen, want iedereen doet mee. En ze versterken het culturele bewustzijn en de identiteit van de regio, die door de inwoners wordt ervaren als de eigen identiteit. In een tijd van mondialisering en grote veranderingen is dat voor hen extra belangrijk.

Maatschappelijke taak

Kunst- en cultuurinstellingen zijn in de 21^e eeuw meer dan ooit plekken voor maatschappelijk debat. Bibliotheken zijn allang niet meer alleen de boekencentrales van vroeger. Ze organiseren taalcursussen, lezingen en discussies. Kunst en cultuur worden daarnaast ingezet voor het verkennen van oplossingen voor maatschappelijke problemen. De grote publieks- en tentoonstellingsmanifestatie van Rijksmuseum Twenthe 'Van wie is het (platte)land?', die werd gehouden van september 2023 tot en met januari 2024, is daarvan een goed voorbeeld.

Kunstenaars en hun werken werden ingezet om de groeiende kloof tussen stad en platteland beter te begrijpen en toekomstscenario's te helpen formuleren.

In 2024 en 2025 wordt het project 'Draden van het Overijssels slavernijverleden' uitgevoerd in het Academiehuis in Zwolle en De Museumfabriek in Enschede. Inwoners van Overijssel met verschillende culturele achtergronden werken samen aan een groot wandkleed, dat is ontworpen door de Zwolse kunstenaar Amber Hyacinth. Het kleed verbeeldt het slavernijverleden van de provincie. Het belichaamt eigenlijk alle facetten waar kunst tegenwoordig voor staat: expressie, esthetiek, participatie en verbinding.

Kunst en kunstinstellingen hebben van oudsher een elitaire lading, grotendeels gevoed door de historie. Participatieve projecten als hierboven genoemd laten zien dat die laag er enigszins afgaat. Ze veranderen de ivoren museale toren van voorheen in een toegankelijke, gemeenschappelijke ruimte waarin kunst maakbaar is. Het roept ook de vraag op wie nu bepaalt was kunst is. Is het de overheid, de sponsor of de bezoeker?

De plek van kunst en cultuur

De onderzoekers hebben de belangrijkste trends en ontwikkelingen van de afgelopen 175 jaar in Overijssel geïnventariseerd, in hun context geplaatst en tegenover elkaar gezet. Eén ding is duidelijk: kunst en cultuur hebben een niet meer weg te denken plek in de samenleving verworven. Kunst en cultuur vinden we overal om ons heen, in talloze vormen en hoedanigheden. Tegelijkertijd staan de waarde en betekenis ervan voortdurend ter discussie, net als de rol van de overheid. Kennis hierover is relevanter dan ooit.

Kees Dinkla, Marco Krijnsen en Merijn de Leur-van Duyn

Overijsselaacademie, Zwolle, juni 2024

'Kunst en cultuur in de samenleving' is een onderzoek van de Overijsselacademie in opdracht van Trendbureau Overijssel (Zwolle, juni 2024).



TRENDUREAU OVERIJSEL