Rijksdienst voor het Cultureel Erfgoed
Ministerie van Onderwijs, Cultuur en Wetenschap

Is dit kunst of mag het weg?

Simone Vermaat

Colofon
Is dit kunst of mag het weg?

Auteur: Simone Vermaat
Opdrachtgever: Rijksdienst voor het Cultureel Erfgoed
Afbeeldingen: Rijksdienst voor het Cultureel Erfgoed, tenzij anders vermeld.
Begeleiding: Anita Blom

© Rijksdienst voor het Cultureel Erfgoed, 2019

Rijksdienst voor het Cultureel Erfgoed
Postbus 1600
3800 BP Amersfoort
www.cultureelerfgoed.nl

Inhoudsopgave

Inhoudsopgave 3
Hoofdstuk 1 - Inleiding 4
Hoofdstuk 2 - Opkomst: van synthese naar integratie 5
Van decoratie naar omgevingskunst..... 5
Kunstbeleid in vogelvlucht: Van welzijnsbeleid naar cultuurbeleid 6
Hoofdstuk 3 - Opleiding tot omgevingsvormgever 9
Hoofdstuk 4 - Ondergang en wederopstanding..... 10
Actuele ontwikkelingen..... 11
Een toekomst voor omgevingsvormgeving/omgevingskunst 13
Hoofdstuk 5 - Conclusies..... 14
Literatuur en bronnen 15
Literatuur: 15
Websites: 15
Archieven: 15
Voorbeelden kunstwerken 16

Hoofdstuk 1 - Inleiding

Nederland is rijk aan kunst in de openbare ruimte. Duizenden grote en kleine kunstwerken sieren gebouwen, pleinen, plantsoenen, rotondes en landschappen. De talloze opdrachten van het Rijk, de Nederlandse provincies en gemeenten, maar ook van bedrijven en particulieren hebben in de tweede helft van de twintigste eeuw de opdrachtportefeuilles van Nederlandse beeldende kunstenaars gevuld. In de wederopbouwperiode resulteerde dit in architectuur met toegevoegde of geïntegreerde monumentale kunstwerken, zoals mozaïeken, wandschilderingen, reliëfs en sgraffito's. Halverwege de jaren zestig kwam de kunst voorzichtig los van het gebouw en ontstond, de omgevingsvormgeving – kunst die niet alleen verfraait maar bijdraagt aan de leefbaarheid en het gebruik van een plek. En hoewel de monumentale kunst uit de wederopbouwperiode zich sinds enkele jaren mag verheugen in een groeiende belangstelling en waardering (maar nog steeds dagelijks wordt bedreigd door sloop), heeft de omgevingsvormgeving nog een veel langere weg te gaan. Deze vaak abstracte vormgeving, bestaand uit betonnen blokken, stalen balken, gemetselde niveauverschillen, kleursystemen, bestratingselementen en speelplastieken, wordt door de huidige gebruiker en beheerder van de publieke ruimte meestal niet eens herkend als kunst, laat staan gewaardeerd en behouden.

Gezamenlijk bezitten de Nederlandse overheden een enorme collectie kunst in de openbare ruimte. Vanwege gebrek aan overzicht en documentatie is het lastig om een schatting te maken van het totaal aantal kunstwerken, hoewel een aantal websites[1] een poging doen om deze kunst te inventariseren. De geïnventariseerde kunstwerken verschillen onderling in kwaliteit, formaat en materiaal en zijn vaker niet dan wel te kwalificeren als omgevingsvormgeving of als omgevingskunst. Wat al deze kunstwerken wel gemeen hebben is dat ze zijn gemaakt in opdracht van overheden, nutsbedrijven, ziekenhuizen, de (voormalige)PTT en door private bedrijven. Door de golf van verzelfstandiging en privatisering van overheidsdiensten en nutsbedrijven, is vandaag de dag het eigenaarschap van de kunstwerken vaak onduidelijk. Veel kunstwerken zijn letterlijk en figuurlijk in een niemandsland terechtgekomen. Veel omgevingskunstwerken zijn verweesd en verwaarloosd aanwezig in onze openbare ruimte. De opvattingen over en het gebruik van die openbare ruimte zijn voortdurend aan verandering onderhevig. Veel kunstwerken moesten in de loop der jaren vaak letterlijk terrein prijsgeven aan de gewijzigde inrichting, aan parkeerplaatsen, straatmeubilair, reclame-uitingen en groenvoorzieningen. Ze hebben hierdoor context en betekenis verloren, met desinteresse en verwaarlozing als gevolg. Anders dan autonome kunstwerken, - die met een beetje geluk verdwijnen in een depot, - om daar na dertig jaar 'liefdevolle verwaarlozing' weer herontdekt te worden door een jongere generatie - lopen kunstwerken in de openbare ruimte het risico om langzaam weg te kwijnen, totdat iemand bij de zoveelste herinrichting vraagt: 'is dit kunst of mag het weg?' Hoewel de bovengeschetste situatie in het algemeen van toepassing is op alle kunst in de openbare ruimte, enkele herdenkingsmonumenten en gekoesterde beelden daargelaten, gaat dit verkennende essay vooral in op de opkomst en ondergang van de omgevingsvormgeving die in de periode na de voltooiing van de wederopbouw en het begin van de jaren negentig tot stand kwam.

[1] Zie hiervoor bijvoorbeeld:www.helpwandkunstopsporen.nl, http://dhaps.org/kunstwerken/,https://standbeelden.vanderkrogt.net/ https://www.spoorbeeld.nl/kunstopnederlandsestations

Hoofdstuk 2 - Opkomst: van synthese naar integratie

Van decoratie naar omgevingskunst

Eind jaren vijftig werd duidelijk dat de relatie tussen kunst en architectuur niet was geworden wat architecten en kunstenaars ervan hadden gehoopt. Er ontstonden twijfels over de zin en het nut van kunst aan gebouwen. Kunstenaars werden zich bewust van de visueel ruimtelijke tekortkomingen van de nieuwbouw en bij de invulling van opengevallen plekken in de bestaande bebouwing. De moderne architectuur werd, onder andere door de schaalvergroting, monotonie en industrieel materiaalgebruik, als vervreemdend en los gezongen van de menselijke maat ervaren. Decoratieve kunstwerken, dienstbaar aan de architectuur ondervonden meer en meer kritiek. "Was kunst dan niets meer dan de fraaie broche op een lelijk gebouw?"[2] Halverwege de jaren zestig bevond de relatie tussen architectuur en beeldende kunst zich op een kantelpunt. In 1962 kwam de Stichting Nieuw Beelden met de *Nota inzake inschakeling van beeldende kunstenaars bij het tot stand komen van stedelijke ruimten.* In de nota pleitten de kunstenaars voor een intensievere inschakeling van kunstenaars, niet alleen bij het tot stand komen van openbare gebouwen, maar ook bij de conceptie van stedelijke ruimten als straten, pleinen, parken en plantsoenen. De nota was voorzien van enkele voorbeelden, waaronder Constants ontwerp voor een betonplastiek bij het sportpark Ookmeer (afb. 1) en Joseph Ongenae's ontwerp voor kleurtoepassingen op de Warnersblokken, beide te Amsterdam (afb. 2).

Onder invloed van de CIAM-congressen stelden de leden van de Stichting (LIGA) Nieuw Beelden en de architectengroep Team 10[3] niet langer de synthese van de kunsten centraal, maar de verbetering van de leefomgeving. Volgens Team 10 was het wezen van de mens gelegen in de ontmoeting tussen personen. Architectuur – en stedenbouw – moest worden gezien als 'een materiële vorm van relaties'. De aandacht verschoof steeds meer naar de gebruiker en/of de gebruiksfunctie van een ruimte. De kunsttoepassingen werden opgevat als

Afb. 1: Constant betonplastiek sportpark Ookmeer, Amsterdam. Foto RCE

Afb.2 Joseph Ongenae: Kleurtoepassing Warnersblokken, Amsterdam. Foto RCE

[2] Boer, Hubert de e.a.: Kunst en omgeving. Beschouwingen en informatie over de inbreng van beeldende kunst in de omgeving. 's-Gravenhage 1977 p. 9

[3] Team 10 kwam voort uit het Congrès Internationaux d'Architecture Moderne (Ciam). Het was een groep verontruste architecten en stedenbouwkundigen die zich het lot van de grote stadsbewoner aantrok en probeerde intelligente oplossingen te verzinnen voor betere leef- en woonomstandigheden. In het Ciam was voor Le Corbusier een hoofdrol weggelegd, maar ook de Nederlanders H.P. Berlage, Gerrit Rietveld, Mart Stam en Cor van Eesteren behoorden tot de deelnemers aan de internationale congressen. De voornaamste Nederlandse leden van Team 10 waren Aldo van Eyck en Jaap Bakema.

mogelijkheden een ruimte te beleven of het gedrag van de gebruiker te beïnvloeden. In dezelfde periode verscheen er in de kunstwereld een heel nieuwe Amerikaans/Europese avant-garde van 'beredeneerde en beredeneerbare kunst': pop art, happenings, environments, actiekunst, het concrete realisme van Zero en Nul, colorfield en hard-edge schilderkunst, minimal art, land art en conceptuele kunst. De kunst verliet voor zijn presentatie deels de musea en ging de straat op.

In het verlengde van deze ontwikkelingen werd onder aanvoering van Berend Hendriks en de jonge Peter Struycken, in 1965 aangesteld als docenten aan de Academie voor Beeldende Kunsten in Arnhem, de studierichting monumentale kunsten omgevormd tot 'monumentaal nieuwe stijl', later beter bekend als de 'Arnhemse School'. In Den Haag zou kunstenaar/directeur/docent Joop Beljon vanaf 1972 de omgevingsvormgeving aan de studenten van de Koninklijke Academie voor beeldende kunsten onderwijzen. De omgevingsvormgeving wilde meer dan monumentale kunst, de ruimte rondom en tussen gebouwen gestalte geven en richt zich zodoende automatisch op het gebruik van alledag, op de integratie in het dagelijks leven. De onderlinge samenhang van gebouwen als ook de relatie tussen binnen- en buitenruimte stond centraal in de omgevingskunst. Het doel van het ontwerp was niet zozeer een 'esthetisch verantwoord resultaat' als wel het teweegbrengen van een effect bij de gebruiker. De omgevingskunst sloot aan bij de veranderde opvatting over de gewenste uitstraling van overheidsgebouwen in het begin van de jaren zeventig. Niet monumentaliteit maar begrippen als toegankelijkheid en publieksvriendelijkheid golden nu als uitgangspunt. De kunstenaar begaf zich daarmee op het terrein van de (landschaps) architect en de stedenbouwkundige. Voor de inrichting van de omgeving werd gebruik gemaakt van geometrische figuren, rasters, patronen en structuren. Rechthoeken, cirkels en zeshoeken vormen de basis voor plattegronden, repeterende vormen en driedimensionale constructies. De figuren werden vervolgens verbonden met de architectonische elementen van het gebouw waardoor de relatie tussen binnen en buiten werd versterkt. De omgevingsvormgeving bleek een passende invulling van de gewenste artistieke vernieuwing. En er was politiek en institutioneel draagvlak voor de inzet van beeldende kunst voor het creëren van een nieuwe omgeving. Vooral pleinen en andere stedelijke buitenruimten werden voortaan door een interdisciplinair team van kunstenaars en (landschaps)architecten aangepakt. De overheid oefende invloed op deze ontwikkelingen uit door de uitvoering van percentageregelingen daaraan aan te passen. De ambities van de omgevingskunstenaars paste haast naadloos bij de doelstellingen van het kunstbeleid dat in deze periode tot ontwikkeling kwam.

Kunstbeleid in vogelvlucht: Van welzijnsbeleid naar cultuurbeleid

Het kunstbeleid van de jaren zeventig was vooral ook een vorm van welzijnsbeleid. De progressieve regering Den Uyl richtte zich op nivellering en democratisering; er diende 'een rechtvaardiger verdeling van inkomen, bezit, kennis en macht' te komen. De groei van de welvaart moest meer op het welzijn van alle Nederlanders dan op particuliere consumptie worden gericht. Er verschenen twee nota's (in 1972 en 1976) waarin gesteld werd dat alleen die kunst door de overheid moeten worden gesteund die de samenleving diende. Centrale doelen van het beleid werden de stimulering van 'de maatschappelijke werking van kunst' en de bevordering van 'de participatie van de bevolking aan kunst'. 'Maatschappelijke relevantie' van de kunst was een belangrijk thema en hierover werd 'een brede maatschappelijke discussie' gevoerd. In de Discussienota Kunstbeleid uit 1972 werd de maatschappelijke relevantie als volgt uitgewerkt: "Kunst en overheid ontmoeten elkaar slechts daar waar kunst in een directe relatie tot de samenleving staat. Kunstbeleid staat niet in dienst van de kunst maar van de samenleving. Kunstbeleid kan niet anders zijn dan onderdeel van een welzijnsbeleid."[4]

De in 1951 ingevoerde percentageregeling voor Rijksgebouwen en de 1955 ingevoerde percentageregeling voor scholen die met overheidssteun werden gebouwd had ruim navolging gekregen in provincies en gemeenten. Hiermee werd de overheid verreweg de belangrijkste opdrachtgever

[4] Discussienota Kunstbeleid, p. 30. Geciteerd in: Jansen, *Kunstopdrachten van de Rijksgebouwendienst*, p. 123.

voor kunst in de openbare ruimte. Niet voor niets vinden we de uitgevoerde kunstwerken vooral bij ministeries, scholen, ziekenhuizen, belastingkantoren, universiteiten, gemeentehuizen en nutsbedrijven. De uitvoering van de regelingen had in de jaren vijftig en zestig in veel gevallen geleid tot 'autonome' toevoegingen van kunstenaars aan gebouwen, iets dat door de jongere generatie kunstenaars, maar ook door een groot deel van de oudere monumentale kunstenaars als volstrekt ontoereikend werd beschouwd. Er moest veel eerder en intensiever met de andere spelers in de vormgeving van de openbare ruimte worden samengewerkt. Kunstenaars zouden nu juist de elementen moeten inbrengen, waaraan het in het naoorlogse modernistische bouwen ontbrak. Kunstenaars, theoretici en beleidsmaker speelden leentjebuur bij andere disciplines zoals psychologie, filosofie, sociologie en politicologie. Dit alles vanuit het idee dat omgevingskunstenaars unieke expertise hadden voor het oplossen van (maatschappelijke) problemen. De zo gewenste integratie van kunst en stedenbouw vereiste dat kunstenaars bij het ontwerpen van een nieuwbouwwijk als volwaardig lid van het ontwerpteam kon functioneren. Het Masterplan, een overkoepelende conceptuele structuur die werd bepaald na zorgvuldige studie van de sociaal maatschappelijke en stedenbouwkundige uitganspunten van het gebied, deed zijn intrede. De bloeitijd van de omgevingsvormgeving lijkt, achteraf bezien, samen te vallen met de bloeitijd van de Nederlandse Verzorgingsstaat. [5]

De Rijksadviescommissie voor de beeldende vormgeving in relatie tot architectuur en ruimtelijke ordening (1973) – ook wel 'de commissie met de lange naam' genoemd - boog zich, onder leiding van voormalig directeur van het Van Abbemuseum Jean Leering, over het inzetten van kunstenaars voor de kwaliteitsverbetering van de gebouwde omgeving. Daarnaast was Leering ook voorzitter van de Stuurgroep Praktijkonderzoek Beeldende Kunsten (POBK). Beide commissies werden in 1980 opgeheven en samengevoegd tot het praktijkbureau Beeldende Vormgeving.[6] Ook was Leering hoofd van de Adviesgroep Beeldende kunst bij Rijksgebouwen (ABK) en adviseerde over de toepassing van de percentageregeling. Leering had naam gemaakt met spraakmakende tentoonstellingen zoals 'De straat. Vorm van samenleven', (1972) (afb. 3) en 'Cityplan Eindhoven' (1969) en had met zijn achtergrond als bouwkundig ingenieur een eigenzinnige visie op het samengaan van beeldende kunst en architectuur. Leering had veel invloed op de theorievorming over de omgevingsvormgeving en het gevoerde overheidsbeleid.

afb. 3: tentoonstellingsaffiche 'De Straat', Van Abbemuseum 1972, Foto RCE

Geheel in de geest van de activistische jaren zeventig werd er heel wat geadviseerd, bediscussieerd, geparticipeerd en geprotesteerd over de omgevingsvormgeving. Dit gebeurde niet alleen in de commissies en in inspraaksessies, maar ook in diverse tijdschriften, zoals De Architect en Plan.

[5] Zie voor een analyse van het ideologisch verbond tussen de omgevingsvormgeving en de Verzorgingsstaat Camiel Winkels *Moderne Leegte*, 1999

[6] In 1999 werd het Praktijkburo opgevolgd door SKOR: Stichting Kunst en Openbare Ruimte, per 1 januari 2013 is SKOR opgeheven.

De resultaten van diverse projecten werden lang niet altijd positief ontvangen. De omgevingskunstenaar moest het evenwicht zoeken tussen kunst, functionele eisen, inspraak en procedures. Vaak ook zat er verschil tussen het ontwerp en de uiteindelijke realisatie ervan in de openbare ruimte. In 1977 verwoordden Liesbeth Brand Corstius en Hubert de Boer het dilemma van de kunstenaar: ”Maakt hij een prachtig kunstwerk dat aan een of meerdere van de gestelde eisen (gebruik, zakelijk, technisch) voorbij gaat, slechts verguizing zal zijn deel zijn. Voldoet hij slaafs aan de gestelde voorwaarden, dan beantwoordt hij niet aan de hoge verwachtingen die men van een Beeldend Kunstenaar heeft.”[7] De afhankelijkheid van beleid maakte de omgevingskunstenaar kwetsbaar. Gaandeweg bleek dat de grootschalige projecten op het gebied van omgevingsvormgeving nauwelijks uitvoerbaar waren en dat voor de opgeleverde projecten een adequate beheerstructuur ontbrak. In de uitvoeringsfase werden plannen vaak pragmatisch aangepast, delen werden geheel of gedeeltelijk niet of anders uitgevoerd, soms zodanig dat het geplande kunstwerk niet tot zijn recht kwam op de uiteindelijk gerealiseerde plek. De kritiek werd luider: ”marginaal gepeuter met bielzen, keien en hier een daar een stalen plaat of paal” of ’de plattegrond was zoveel interessanter”[8].

Kunstenaars kregen de behoefte om weer meer autonoom een bijdrage te leveren aan de omgeving, door zich te richten op de kwaliteit van hun werk en niet langer de integratie centraal te stellen. Er werd vervolgens ook onderscheid gemaakt tussen omgevingsvormgeving en omgevingskunst, een meer autonomere toevoeging aan de openbare ruimte. Het verschil was lang niet voor iedereen duidelijk. In de jaren tachtig nam de waardering en animo voor volledig geïntegreerde kunstwerken, die soms letterlijk opgingen in de openbare ruimte, verder af. Met de roep om kwaliteit en topkunst werd begin jaren tachtig de aandacht verlegd naar autonome kunst. Met de afschaffing van de BKR in 1987 en de verhuizing van het departement Cultuur van het ministerie van WVC naar het ministerie van OCW in 1994 kwam er ook definitief een einde aan de opvatting dat kunst een onderdeel/instrument was van het welzijnsbeleid. Kunst werd weer onderdeel van het cultuurbeleid.

[7] Zie: De Boer,1977,p.14

[8] Zie: Rodermond, Janny, Crisis in de omgevingskunst. In: De Architect, nr. 6 1984,p.36

Hoofdstuk 3 - Opleiding tot omgevingsvormgever

Dat het maken van een goed monumentaal of omgevingskunstwerk iets heel anders van een kunstenaar vraagt, naast artistieke vaardigheden en gedegen materiaalkennis, was al langer duidelijk. Niet voor niets waren er van oudsher op de diverse academies in Nederland afdelingen monumentale of architectonische vormgeving, gericht op een relatie met de architectuur, al beperkte zich dit vaak tot interieur- en meubelontwerpen. Op een aantal academies ('s-Hertogenbosch, Den Haag) gaven kunstenaars les die zelf ervaring hadden met grootschalige opdrachten in de publieke ruimte, maar tot een echte aparte afdeling voor de omgevingsvormgeving kwam het meestal niet. Vanuit het ministerie van CRM werd dit - vreemd genoeg - ook niet gestimuleerd, hoewel ditzelfde ministerie in haar kunstbeleid juist pleitte voor de inzet van kunstenaars bij het ontwerpen en verbeteren van de leefomgeving.

De academie in Arnhem vormde hierop een uitzondering. Berend Hendriks en de jonge Peter Struycken, in (respectievelijk)1965 en 1964 aangesteld als docenten, hervormden de afdeling 'monumentale kunsten' volgens eigen inzichten tot 'monumentaal nieuwe stijl'.[9] Het doel van de opleiding was volgens Struycken: "Het vormen van de beeldmiddelen tot een optimaal leefbare omgeving, met als uitgangspunt de synthese van een gegeven architectonische beeldmiddelenrelatie". Door het juist hanteren van beeldelementen als vorm, kleur, materiaal en textuur kon de leefbaarheid geoptimaliseerd worden. Hendriks en Struycken gingen daarbij uit van elementen waarbij de onderlinge relaties tussen groepen, reeksen en series een rol speelden.[10] Net als Leering had Struycken veel invloed op de theorievorming van de omgevingsvormgeving en de implementatie hiervan in het kunstonderwijs.

Na het basisjaar werden de studenten in vier jaar tijd vertrouwd gemaakt kunst- en architectuurgeschiedenis, stedenbouw, ruimtelijk ordening, sociologie, praktijkgericht ontwerpen, autonome beeldoefeningen en, in het laatste jaar, het mondeling en schriftelijk motiveren van een ontwerp. De studenten werden opgeleid om als zelfstandig ontwerper, adviseur en/of coördinator te functioneren. Het is dan ook niet verwonderlijk dat vooral de afgestudeerden van deze academie, zoals Bas Maters, Karin Daan, Eugene Terwindt, Jan Hein Daniels en Wim Korvinus er na hun opleiding in slaagden kunstopdrachten te realiseren.

In 1976 nam Bas Maters het stokje van Struycken over en in 1983 volgde hij ook Hendriks op als hoofddocent. In deze periode ontstond er ook kritiek op de omgevingsvormgeving en daarmee ook op de academische opleidingen. De hooggespannen verwachtingen over de heilzame effecten van de inzet van beeldende ingrepen in de omgeving werden niet waargemaakt. De gerealiseerde projecten waren te weinig herkenbaar als kunstwerk. Tegelijkertijd veranderde het kunstklimaat onder invloed van de economische crisis en de dreigende bezuinigingen o.a. op het kunstonderwijs. De opleiding werd ingekort (1986) en het basisjaar kwam te vervallen (1990) Wel introduceerde Maters het vak 'Tektonisch Voorontwerpen' (TVO), een vorm van vooronderzoek dat staat tussen het atelieronderwijs (vrij werk) en het ontwerpen, en legde zo de nadruk op een meer intuïtieve, individuelere manier van ontwerpen. Het accent werd verschoven naar een meer sculpturale omgevingsvormgeving (ook wel omgevingskunst genoemd), met meer aandacht voor persoonlijke expressie en het ontwikkelen van vrij werk. Deze vaardigheden konden worden ingezet bij het ontwerpen voor (grootschalige) opdrachten. Gastdocenten als Sjoerd Buisman, Sigurdur Gudmondsson en Auke de Vries, en diverse Sonsbeek tentoonstellingen droegen bij aan deze accentverschuiving. Desondanks verloor de opleiding zijn relevantie en trok steeds minder studenten. Nadat een poging om de opleiding om te vormen tot een master mislukte, werd de opleiding, inmiddels onderdeel van Hogeschool ArtEZ, in 2001 opgeheven.

[9] Brand Corstius: *Een opleiding tot omgevingsvormgever?* In: De Boer,1977,p.211
[10] Martis: *De ontwikkeling van het onderwijs*.In: Fritz-Jobse, Jonneke, Ineke Middag: De Arnhemse School. 25 jaar monumentale kunst praktijk, p.36-37.

Hoofdstuk 4 - Ondergang en wederopstanding

Het einde van de omgevingskunst

De jaren zeventig en tachtig waren turbulente tijden voor de kunst in de openbare ruimte. De democratiseringsbeweging deed overal opgang, dus ook op de kunstopleidingen en in de besluitvorming over kunst in de openbare ruimte. Uit contemporaine publicaties en artikelen stijgt een beeld op van eindeloze - doorrookte - vergaderingen in commissies en inspraaksessies met als gevolg vele compromissen in de uitvoering, hetgeen de kunstwerken niet ten goede kwam. De omgevingsvormgeving werd als te architectonisch en functionalistisch ervaren. Net als een generatie kunstenaars eerder concludeerde dat de gewenste synthese tussen architectuur en beeldende kunst nooit helemaal slaagde, werd aan het eind van de jaren tachtig opnieuw geconcludeerd dat ook de gewenste integratie tussen architectuur, stedenbouw landschap en kunst niet gelukt was. De oorzaak van de crisis moest volgens kunstenaar Eugene Terwindt gezocht worden in de stroperige procedures en te hoog gespannen verwachtingen. "Het is immers een misvatting dat de een omgevingskunstenaar het leefklimaat in een woonwijk kan verbeteren nadat stedenbouwkundigen, architecten en gemeentelijke diensten de sfeer van zo'n wijk al tot in alle uithoeken hebben vastgelegd."[11]
De kunstenaars trokken zich terug in twee 'kampen': zij die meenden dat de kunstenaar zich als autonoom kunstenaar terug moest trekken in zijn atelier en zij die meenden dat met de nodige zelfkritiek, meer analyse en onderzoek en verbeterde procedures, er nog steeds toonaangevende artistieke projecten gerealiseerd konden worden.
In de jaren tachtig maakte de autonome en soms zelfs figuratieve schilder- en beeldhouwkunst een glorieuze comeback. Sociale regelingen voor kunstenaars, zoals de BKR, maakten plaats voor individuele subsidies. 'Topkunst' en 'kwaliteit' kwamen in de plaats van de eerder zo gewenste 'maatschappelijk relevantie'. Er werd een begin gemaakt met de ontmanteling van de verzorgingsstaat en daarbij moesten ook kunstenaars minder afhankelijk worden van overheidssteun en zich op eigen kracht (marktwerking!) een plek in de samenleving veroveren.

In het 'beeldenjaar' in 1994[12] organiseerde het museum in Arnhem de tentoonstelling '25 jaar Arnhemse School'. De tentoonstelling werd neergesabeld in de kranten: "Omgevingskunst, een visuele fopspeen", kopte Dirk van Weelden in de NRC over de tentoonstelling. "Honderden schoolpleinen met meetkundig aangelegde, ongelijkvloerse stoeptegel mozaïeken, met kletsbankjes en ontmoetingspiramides. Pleinen waarop reusachtige gekantelde kubussen onze waarneming van de ruimte en de gevels verdiepen. Patio's van kantoorgebouwen waar felgekleurde betonnen driehoeken en stalen pijlen de dynamiek van onze arbeid verbeelden. Scheve stadhuizen en politiebureaus met gele, rode en oranje hoeken, uitkijkend op een pleintje waar sadistische stratemakers een hindernisbaan voor voetgangers lijken te hebben aangelegd."[13] Deze 'afrekening' met de omgevingsvormgeving kwam bij veel omgevingskunstenaars van het eerste uur hard aan.
Net als twintig jaar eerder, aan het einde van de wederopbouwperiode, trokken kunstenaars en architecten zich in de jaren tachtig en negentig terug op hun eigen terrein. De opkomst van de 'starchitects' of 'sterarchitecten' in de jaren negentig, die gebouwen als megasculpturen in de (stedelijke) omgeving ontwierpen, maakte de bijdrage van de kunstenaars aan de gebouwde omgeving zo goed als overbodig. De musea organiseerde op hun beurt grote retrospectieve tentoonstellingen van (internationale) 'sterkunstenaars'. De eigen individuele expressie (en het ego) van de kunstenaar was weer alom aanwezig. De autonome vrije kunstwerken deden opnieuw hun intrede in de openbare ruimte, met meer of minder succes.

[11] Rodermond, Janny, Crisis in de omgevingskunst. In: De Architect, nr. 6 1984, p.37

[12] Een initiatief van de Rijksdienst Beeldende Kunst, bedoeld om door middel van tentoonstellingen en publicaties de Nederlandse beeldhouwkunst in de spotlights te zetten.

[13] Dirk van Weelden in NRC 10 juni 1994

Actuele ontwikkelingen

Ondanks de teloorgang van de idealen van de omgevingsvormgeving en de kritiek op de gerealiseerde kunstwerken waren er natuurlijk wel degelijk gerealiseerde kunstwerken waarbij de integratie wel gelukt was. Omgevingskunst waar het publiek waarvoor het is ontworpen wel een relatie mee is aangegaan en die (nog steeds) van betekenis is in de publieke ruimte. Een mooi voorbeeld hiervan zijn de 'Blauwe Golven' van Peter Struycken. Sloop van Struyckens ontwerp voor het drukke verkeersknooppunt Roermondsplein in Arnhem, een van de grootste omgevingskunstwerken in Nederland, leek begin 2017 onafwendbaar. Maar de werkgroep behoud Blauwe Golven, gesteund door Bond Heemschut wisten met hun acties het tij te keren en in april 2019 stemde de gemeenteraad voor behoud en herstel van de Blauwe Golven. (afb.4)

Afb. 4: Peter Struycken: Blauwe Golven, Arnhem. Foto RCE

Een van de blijvende verworvenheden van de omgevingsvormgeving is dat alle kunstopleidingen de publieke ruimte als een van hun belangrijkste werkterreinen zien en de ambitie hebben om betekenis toe te voegen aan de publieke ruimte. De publiek ruimte staat der discussie; van wie is die ruimte eigenlijk en wie bepaalt hoe de ruimte wordt ingericht en gebruikt? Kunstenaars onderzoeken, verbinden en interveniëren in de publieke ruimte. Vaardigheden om te onderhandelen met opdrachtgevers, projectontwikkelaars en bewoners, communiceren, verbinden en reflecteren zijn onderdeel geworden van het curriculum, zij het dat elke academie verschillende accenten legt. Wel zijn de 'ingrepen' steeds vaker tijdelijk van karakter, zoals installaties, performances, projecties of zelfs pop-up stores.

Een andere verworvenheid is de 'collectie Land Art' die ontstond in Flevoland. Tijdens de aanleg van de Flevopolder besloten de ingenieurs en planologen de gelegenheid te baat te nemen en een aantal grote kunstwerken te realiseren. Ze richtten zich daarbij op een kunstvorm die tot hun verbeelding sprak: Land Art. In de Verenigde Staten was deze stroming in de jaren zeventig populair en waaide via tentoonstellingen als Op Losse Schroeven (1969) in het Stedelijk Museum Amsterdam en Sonsbeek Buiten de Perken (1971) in Arnhem over naar Nederland.[14]

Het resultaat is een collectie landschapskunstwerken van wereldberoemde kunstenaars als Robert Morris, Richard Serra en Daniel Libeskind, maar ook van Nederlandse kunstenaars als Marinus Boezem en Piet Slegers. Deze collectie kan zich inmiddels op internationaal niveau meten met de belangrijkste Land Art kunstwerken. Aan deze collectie worden ook nog steeds nieuwe werken toegevoegd. De toegankelijkheid van deze werken, op relatief korte afstand van elkaar, maakt de Landart in Flevoland uniek. (Afb.5 en 6)

Afb. 5: Marinus Boezem, *De Groene Kathedraal* (1996), Almere. Foto RCE

[14] Zie voor meer informative: http://www.landartflevoland.nl/informatie/introduction/

Afb. 6: Piet Slegers, *Aardzee* (1982), Zeewolde. (Foto: Gert Schutte)

Interessant genoeg is er op dit moment weer een ontwikkeling gaande die kenmerken heeft van de kunst uit de periode van de jaren zeventig en tachtig. Niet dat opnieuw een integratie van kunst met architectuur, stedenbouw en landschap wordt nagestreefd, maar wel dat er aandacht is voor het effect en het beleven van de ruimte en/of omgeving door de gebruiker. Zo realiseerde het kunstenaarscollectief Observatorium in 2015 op het Maasvlaktestrand het imposante kunstwerk ''Zandwacht'' (afb. 7).

Afb. 7: Zandwacht, Maasvlakte II, Kunstenaarscollectief Observatorium 2015. (Foto Freek van Arkel)

Een kunstwerk dat je uitnodigt nodigt uit ”om stil te staan en te genieten van het weidse panorama. Het kunstwerk brengt een menselijke maat in een haast oneindig landschap van zand, zee en terminals.”[15]

Begin april 2019 werd bekend dat de Nederlandse kunstenaar en textielontwerper Claudy Jongstra door internetbedrijf Google gevraagd is om mee te werken aan de installatie 'A Space for Being', dat gepresenteerd werd op de grote internationale woonbeurs Salone del Mobile in Milaan. Jongstra levert een panorama van wol, van 16 bij bijna 1,5 meter. Het project is onderdeel van een neurologisch onderzoek. Mensen krijgen een polsbandje met sensoren om en als ze rondstappen in de ruimte wordt hun hartslag en bloeddruk gemeten. Zo worden de belevingen en emoties van de mensen vastgelegd. Jongstra: "Je ziet een werk van mij en dan gebeurt er eigenlijk iets in je brein. Je brein weet dat wol, het materiaal dat ik gebruik, zacht is en dat maakt dat je brein zegt: dit is heel fijn en prettig." [16] Volgens Jongstra ontstaat daarmee wetenschappelijk bewijs dat kunst op bepaalde locaties essentieel is voor het welzijn van mensen. Bijvoorbeeld in ziekenhuizen, scholen, op plekken van bezinning. Het is van belang dat mensen zich daar prettig en op hun gemak voelen.

Een toekomst voor omgevingsvormgeving/omgevingskunst

Niet alleen de idealen van de omgevingsvormgeving ging teloor in de jaren tachtig, in de jaren die volgden gingen veel kunstwerken ook fysiek teloor. De openbare ruimte is een heel andere omgeving dan de gecontroleerde museale omgeving. Veel omgevingskunstwerken hebben niet alleen te lijden onder het Nederlandse klimaat en vandalisme, maar hebben (vaak letterlijk) terrein moeten prijsgeven aan herinrichting, parkeerplaatsen, straatmeubilair, commercie/reclame en groenvoorzieningen. De connectie met de plek, het gebouw, de wijk of het landschap waar ze voor ontworpen zijn is (deels) verloren gegaan. De kunstwerken zijn hierdoor kwetsbaar en bedreigd.

In veel (kleine) gemeenten ontbreekt het, behalve aan overzicht over kunst in de openbare ruimte binnen de eigen gemeentegrenzen, aan kennis over behoud, beheer en omgang met kunst in de openbare ruimte. Ook ontbreekt het aan beleid en budget voor kunst in de openbare ruimte. Het gaat daarom regelmatig mis, kunstwerken worden verwaarloosd of op onjuiste wijze behandeld en worden vaak zonder de maker (of de erven van) te informeren, verwijderd en soms ook vernietigd.
Zo werd er in 2017 in Raalte een kunstwerk van Willem Hussem vernietigd, omdat de sloper het kunstwerk aanzag voor oud ijzer. De grote ijzeren beelden die Carel Visser in de jaren zestig maakte voor het centrale administratiekantoor van de Postcheque en –Girodienst in Den Haag zijn al jaren spoorloos.

Sinds de opheffing van SKOR (Stichting kunst in de openbare ruimte) in 2013 is er infrastructuur en kennis verloren gegaan. Er is zowel in de beeldende kunst als in de erfgoedsector geen organisatie die een ondersteunende functie heeft met betrekking tot kennis en informatievoorziening over behoud, beheer en omgang met kunst in de openbare ruimte. Het archief van SKOR is gelukkig ondergebracht bij LAPS (Lectoraat Art in Public Space). LAPS levert een bijdrage aan het ontwikkelen, ontsluiten en presenteren van kennis over kunst en publieke ruimte, maar richt zich daarbij vooral op makers, bemiddelaars en onderzoekers. Er is duidelijk behoefte aan kennis en informatie over de in Nederland aanwezige kunst in de openbare ruimte. Door het gebrek aan overzicht over wat en waar is het ook moeilijk bestaande kunstwerken cultuurhistorisch en kunsthistorisch te waarderen. Behoud is vaak ad hoc en geen structureel onderdeel van beleid. De VNG publiceerde in 2003 de *Handreiking Beelden buiten beheer en behoud*, maar deze handreiking is aan een herziening toe, gelet op nieuwe ontwikkelingen zoals de Erfgoedwet en de Omgevingswet.

[15] https://nl.wikipedia.org/wiki/Zandwacht
[16] https://www.omropfryslan.nl/nieuws/877976-claudy-jongstra-maakt-kunstwerk-voor-google-op-internationale-woonbeurs 2 april 2019.

Hoofdstuk 5 - Conclusies

In de hoogtijdagen van de omgevingskunst en omgevingsvormgeving, tussen 1965 en begin jaren negentig zijn er veel omgevingskunstwerken gerealiseerd. Juist door de bestaande percentageregelingen van het Rijk en de navolging daarvan door ander overheden, is de overheid de belangrijkste opdrachtgever voor de naoorlogse kunst in de openbare ruimte. Zoals geconstateerd bestaat er geen overzicht van de geproduceerde kunst in de openbare ruimte. Ook is niet bekend hoe de vele uitgevoerde kunstwerken en omgevingen er vandaag de dag aan toe zijn. Veel kunstwerken zijn onherkenbaar geworden door de vele veranderingen in de openbare ruimte. Meer nog dan de monumentale kunst is de omgevingsvormgeving moeilijk herplaatsbaar, vele kunstwerken zijn dan ook in de loop der jaren (deels)verdwenen. Over het algemeen wordt er door beheerders onzorgvuldig met de kunstwerken omgesprongen. Deels omdat de kennis en informatie eenvoudig ontbreekt, deels omdat het eigenaarschap onduidelijk is. De veelal abstracte omgevingskunst en omgevingsvormgeving uit de periode Post 65, vaak bestaand uit betonnen/cementen blokken, stalen balken, gemetselde niveauverschillen, kleursystemen, bestratingselementen en speelplastieken worden door de huidige gebruiker en beheerder van de openbare ruimte vaak niet herkend als kunst - laat staan gewaardeerd en behouden - en staat hierdoor extra onder druk. Kunstenaars of erven van kunstenaars worden vaak niet geïnformeerd over voorgenomen wijzigingen, verwijdering of sloop. Dit levert voor de kunstenaars en/of hun erven pijnlijke situaties op. De (gemeentelijke) besluitvorming over het lot van een kunstwerk vindt vaak plaats zonder te kennis te nemen van of onderzoek te doen naar de waarde en de historische context van de kunstwerken binnen de gemeentelijke of provinciale grenzen En slopen gaat snel en is onomkeerbaar.

Er zijn natuurlijk uitzonderingen, de grotere gemeenten en het Atelier Rijksbouwmeester besteden meer zorg aan de omgang met kunstwerken en kunstenaars, maar ook daar gaat het soms mis.
Het zou de waardevolle collectie kunst in de openbare ruimte in Nederland ten goede komen als er een netwerk rondom kunst in de openbare ruimte kon worden geactiveerd, waarin makers, bemiddelaars, beheerders, restauratoren, materiaalspecialisten, onderzoekers, gebruikers, kunsthistorici en archivarissen bestaande kennis kunnen uitwisselen en nieuwe kennis kunnen genereren. Een begin van een dergelijk netwerk is gemaakt door Landart Flevoland. Ook is het van belang om de nog aanwezige infrastructuur te onderzoeken op mogelijkheden tot meer samenwerking van verschillende spelers, bijvoorbeeld grote gemeenten (Rotterdam, Utrecht, Den Haag), opdrachtgevers/Beheerders (Atelier Rijksbouwmeester), bemiddelaars (Mothership, Observatorium) en informatiebeheerders (RKD, LAPS). De RCE zou hierin een faciliterende rol kunnen spelen.
Tegelijk ontstaat er voorzichtig, in de slipstream van de herwaardering voor de monumentale kunst uit de wederopbouwperiode, zowel bij kunstenaars als bij het geïnteresseerde publiek meer waardering voor het gedachtegoed van de omgevingsvormgeving en de gerealiseerde kunstwerken. De tijd lijkt rijp voor een betere omgang met kunst in de openbare ruimte en een herwaardering van de bijdrage van de kunstenaars in de jaren zeventig en tachtig aan het welzijn van de mens in zijn omgeving. Mocht iemand het vragen: dit is kunst en het mag niet weg!

Literatuur en bronnen

Literatuur:

Ban, H. van den e.a., *In opdracht zestig jaar percentageregeling, beeldende kunst bij rijksgebouwen.* Amsterdam 2011

Beckhoven, M.-J. van, e.a., *Een vierkantje laten lachen. Bas Maters (1949-2006). 35 jaar monumentale beeldende kunst en architectonische vormgeving,* Arnhem/Zwolle 2012

Beljon, J.J., *Droom & gestalte. Tien jaar onderwijs in omgevings-vormgeving aan de Koninklijke Academie van Beeldende Kunsten te Den Haag*, Delft 1982

Beljon, J.J. e.a., *Dialoog kunst en gebouw. voorbeelden uit de praktijk,* Rotterdam 1970

Benelux Economische Unie, *Scheppend ambacht en architectuur = Artisanat de création et architecture,* Brussel 1976

Benjamin, Lloyd W., *The art of designed environments in The Netherlands,* Amsterdam/Utrecht 1983

Betten, E., e.a., *Kunst/met een opdracht. Jaap van der Meij, monumentaal kunstenaar uit de Wederopbouw*, Rotterdam 2017

Blaauboer, P., *Omgevingskunst. De vrije en monumentale vormgeving in de tuin- en landschapsarchitectuur*, Amsterdam 1997

Boer, H. de, e.a., *Kunst en omgeving. Beschouwingen en informatie over de inbreng van beeldende kunst in de omgeving, 's*-Gravenhage 1977

Boekmanstichting, *Boekman 111 Kunst en de Publiek ruimte*, Amsterdam 2017

Duyn, M. van, D. Mader, *Vijf jaar Praktijkbureau Beeldende Kunstopdrachten. Five years of Commissioning Art*, Amsterdam 1996

Duyn, M. van*: Publiek werk. 1995-2000 vijf jaar Praktijkbureau Beeldende Kunstopdrachte,.* Amsterdam 2001

Fritz-Jobse, J., I. Middag: *De Arnhemse School. 25 jaar monumentale kunst praktijk,* Arnhem 1994

Geraedts, M., H. Heezen, M. Heijns, J. Seijdel, *Beelden in de stad Utrecht. Fonds Stadsverfraaing sinds 1948,* Utrecht 2014

Jansen, W., *Kunstopdrachten van de Rijksgebouwendienst na 1945*, Rotterdam 1995

Kempers, B., Sj. van der Meulen, S. Schmidt-Wulffen, M. Bruinsma (red.*), Stiff. Hans van Houwelingen vs. public art.* Amsterdam 2004

Kempers, P., *Het gaat om heel eenvoudige dingen. Jean Leering en de kunst,* Amsterdam 2018

Krieken, Th. Van, *Kunst bij rijksgebouwen 1978-1985. 8 jaar kunstopdrachten van de Rijksgebouwendienst, 's*-Gravenhage 1986

Kwartaalblad K & B, tijdschrift voor kunst en omgeving, Amsterdam 1987-1992

Leering, J., *BeeldArchitectuur en Kunst. Het samengaan van architectuur en beeldende kunst*, Bussum 2001

Lörzing, H., S. Smets, X. Nibbeling, *Steen in water. Een onbekend aardwerk voor de 1e Maasvlakte, 1975-1979,* Rotterdam 2014

Melis, L, T. van Gestel, *De collectie. 25 jaar kunstprojecten in zorginstellingen, 1985-2009,* Amsterdam z.j.

Plan, onafhankelijk maandblad voor ontwerp en omgeving, Rijswijk, 1970-1990

Pots, R., *Cultuur, koningen en democraten. Overheid & cultuur in Nederland,* Nijmegen 2000

Rodermond, J., 'Crisis in de omgevingskunst', in: *De Architect*, nr. 6 1984, p.36

Schlegel, Kathrin: https://files.cargocollective.com/699561/Kathrin_Schlegel_DerSteindesWeisen_Publication.pdf

Terwindt, E., W. Crouwel, *Over toegankelijkheid van gebouwen,* Utrecht 1983

Winkel, C. van, *Moderne leegte. Over kunst en openbaarheid*, Nijmegen 1999

Websites:

http://www.landartflevoland.nl/
http://dhaps.org/
https://laps-rietveld.nl/
http://www.bkor.nl/
https://www.spoorbeeld.nl/kunstopnederlandsestations

Archieven:

Kunst en bedrijf RKD
Atelier Rijksbouwmeester
SKOR Laps
Bureau Spoorbouwmeester

Voorbeelden kunstwerken

bron foto's en tekst, tenzij anders vermeld: http://dhaps.org/kunstwerken/)

Hans Petri, Erasmusuniversiteit (1969), Rotterdam (vernietigd 2011 i.o.m. Erven Petri). Foto RCE

Peter Struycken, *Blauwe Golven* (1972), Arnhem. Foto RCE

Peter Struyckens ontwerp voor het Roermondsplein in Arnhem is een van de bekendste exponenten van de omgevingskunst die in de jaren zeventig en tachtig in Nederland in zwang was. Het is een klassiek voorbeeld van het streven naar interne samenhang en identiteitsvorming van een gebied door middel van het ontwerpen van een zogenaamde all-over structuur. De inbreng van de kunstenaar moest hierbij het monotone karakter van veel naoorlogse architectuur en stedenbouw doorbreken en de leefbaarheid van de bebouwde omgeving vergroten. Identificatie en oriëntatie waren daarbij kernbegrippen. Struyckens invulling van de restplekken van het verkeersplein in Arnhem is een correctie op de praktijk van stedenbouwers. Zijn ontwerp diende het gat te overbruggen dat het nieuwe verkeersplein had geslagen tussen de rivieroever en de oude stad. Het ging met name om een invulling van de Rijnkade en een groot driehoekig terrein aan de voet van de brug, waar alle op- en afritten overheen slingeren. Met het oog op de interne samenhang van het gebied toverde Struycken het uitgestrekte en enigszins versplinterde terrein om in een breed, golvend, blauw-wit veld. De diagonale klinkerbestrating van vier meter brede blauwe en witte banen zorgen voor een continuïteit tussen de rivier en de verkeerskade. Struycken laat met zijn ritmische golvenpatroon als het ware de Rijn als kunst de stad instromen.

Robert Smithson, *Broken Circle. Spiral* Hill (1971), Emmen. Bron: http://dhaps.org/kunstwerken/broken-circle-spiral-hill2396/

Broken Circle and Spiral Hill is een uit twee delen bestaand land art-project van de Amerikaanse kunstenaar Robert Smithson in Emmen. Hij maakte het als onderdeel van de internationale expositie *Sonsbeek buiten de perken*, een manifestatie met als thema Ruimte en ruimtelijke relaties, op diverse locaties in Nederland. De gastconservator van de manifestatie was Wim Beeren, destijds conservator van het Stedelijk Museum. In overleg met de kunstenaar werd een geschikte locatie in Drenthe gevonden. De keuze viel op een zandgroeve in Emmerschans, een wijk van de gemeente Emmen. Het werk van Smithson gaat over de samenwerking tussen kunst en natuurlijke processen. De kunstenaar worstelde met de zwerfkei die hij op zijn werkgrond tegenkwam. Hoorde deze bij het werk of niet? Hij heeft hem uiteindelijk laten liggen als verwijzing naar de historie van het landschap, de ijstijd. Broken Circle is het enige werk van Robert Smithson in Europa en een van de weinige werken die nog bestaan.

Joop Beljon, *Zonder titel* (1975), Universiteit Utrecht, Uithof. Bron: http://dhaps.org/kunstwerken/zonder-titel2463/

Joop Beljon heeft zijn stempel op de omgevingskunst in Nederland gedrukt, zowel als kunstenaar als directeur en docent van de Koninklijke Academie voor Beeldende Kunsten in Den Haag. Omdat het beschikbare budget voor de uitvoering van de opdracht niet toereikend was, was Beljon genoodzaakt om gebruik te maken van de beschikbare natuurlijke materialen. Dit resulteerde in een bijzonder werk dat het midden houdt tussen tuinarchitectuur, land-art en omgevingskunst. Het ontwerp is gebaseerd op de tegenstelling tussen ronde en rechte vormen. Een rechthoekige, abstracte fontein is midden op een ronde, heuvelachtige vorm geplaatst. Rondom de heuvel plaatste hij fietsenstallingen en een soort amfitheater.

André Volten, *Zonder titel* (1978), Terrein Gemeentelijk Waterleidingsbedrijf, Amsterdam-Zuidoost. Bron: http://dhaps.org/kunstwerken/zonder-titel2547/

In 1978 ontwierp Volten voor het terrein van het gemeentelijk waterleidingbedrijf in Weesperkarspel een 'sculptuur' die zich uitstrekt over een breedte van 170 meter. Hij kreeg de opdracht om het terrein enerzijds af te schermen van de openbare weg, anderzijds moest er een ingang worden gemarkeerd. Daarnaast was het de bedoeling dat er een overgang werd gecreëerd van het betreffende terrein naar het rond de Gaasperplas gelegen recreatiegebied. Het ontwerp van Volten bestaat uit meerdere delen. Een door hem aangelegd kanaal dient als terreinafscheiding en overgangsgebied. Tot in dit kanaal reikt ook het hekwerk met toegangspoort voor het personeel, dat bestaat uit verticale, op regelmatige afstand van elkaar geplaatste stalen buizen. Ten slotte is er een autonome sculptuur bestaande uit een betonnen plateau waartegen aan twee zijden, en onder een schuine hoek, stalen buizen leunen.

Auke de Vries, *Maasbeeld* (1982), Rotterdam. Bron: http://dhaps.org/kunstwerken/maasbeeld2552/

Auke de Vries (1937) hanteert in zijn beelden steeds een abstracte, maar zeer herkenbare beeldtaal. Zijn autonome werk en zijn werk in opdracht zijn qua beeldtaal niet erg verschillend. Toch onderzoekt De Vries de toegewezen locatie voor een sculptuur in de openbare ruimte altijd intensief. Dit resulteert in bijzondere beelden op soms niet voor de hand liggende locaties.
Het *Maasbeeld*, hangend boven de Nieuwe Maas, is hiervan een goed voorbeeld. De Vries kon in Rotterdam kiezen tussen drie locaties en koos voor de plek tussen de in 1981 gebouwde Nieuwe Willemsbrug en de oude spoorbrug. Hij wilde geen verticale tegenhanger voor de nabijgelegen hoogbouw creëren, maar de maten en verhoudingen van het beeld laten harmoniëren met de bruggen, rivier en kademuur. De Vries ontwierp een soort bedelketting met abstracte elementen, gehangen aan een stalen koord dat op spanning wordt gehouden door de nieuwe brug en een contragewicht aan een pijler van de oude spoorbrug. Die bewuste pijler bleef behouden toen de spoorbrug in 1988 werd gesloopt, waardoor het beeld op de oorspronkelijke locatie kon blijven hangen. Een assemblage van kabels en vormen – een ring, een guirlande, een bal en diverse rechthoekige vormen – slingert zo boven het water naar de Willemsbrug waar het beeld op twee punten is bevestigd.

Arie Berkulin, *Swing* (1977), Eindhoven. Bron: http://dhaps.org/kunstwerken/swing2333/

Het ruim tien meter hoge beeld van cortenstaal is sinds de plaatsing in 1977 een mijlpaal in het gebied rond de Karel de Grotelaan in Eindhoven. Kunstenaar Arie Berkulin (1939) stemde de locatie en het materiaal van het werk op elkaar af. Cortenstaal oxideert, de roestbruine kleur die hierdoor ontstaat correspondeert met de nabij staande rode beuk. Daarnaast krijgt het werk vanuit elke invalshoek een andere vorm. Komend vanuit Eindhoven ziet men een op zijn punt staande driehoe,k die zodra men eromheen rijdt verandert in een vierkant, een driehoek met de punt omhoog en uiteindelijk een kruisvorm. Het beeld blijft door zijn ingenieuze constructie verrassen en voldoet dan ook aan Berkulins eis dat een werk “actief in de ruimte moet staan”.

Bas Maters, *Zonder titel* (1982), Utrecht, Lunetten. Bron: http://dhaps.org/kunstwerken/zonder-titel2467/

Maters omgevingskunstwerk moest functioneren als een oriëntatiepunt in de wijk Lunetten en gestalte geven aan de voor de wijk zo kenmerkende relatie tussen land en water. Maters ontwierp een klein landschapje met een speelveld dat omgeven wordt door in elkaar stekende heggen. Het kunstwerk was een onderdeel van het masterplan dat de kunstenaars Wim Korvinus en Marcel van Vuuren ontwierpen voor Lunetten. De deelopdrachten aan de kunstenaars werden ingepast in de stedenbouwkundige structuur van de wijk.

Karin Daan, *Homomonument* (1987), Westermarkt, Amsterdam. Bron: http://dhaps.org/kunstwerken/homomonument2502/

Het Homomonument is het eerste monument voor homoseksuelen ter wereld. Het monument kan bestempeld worden als omgevingskunstwerk omdat het volledig is ingepast in de omgeving. Maar door er een symbolische betekenis aan toe te voegen week Daan af van de gangbare opvattingen binnen de omgevingskunst. Daan koos voor het motief van de roze driehoek omdat het gebruikt werd als een onderscheidingsteken in concentratiekampen. Na de oorlog handhaafde de homobeweging het teken en gaf het een nieuwe inhoud, die van zelfbewustzijn en trots. Het monument bestaat uit drie marmeren driehoeken die samen een grotere driehoek vormen. Elk van de kleine driehoeken is gericht op plekken in de stad die belangrijk zijn voor de homobeweging.

Lon Pennock, *Ritme van drie* (1974), Bleiswijk. Bron: https://gerardhoogers.wordpress.com/2016/06/07/ritme-van-drie/

Land, lucht en water: de vanzelfsprekende overgang tussen de drie natuurelementen als monumentaal en ritmisch oriëntatiepunt in een verder weids landschap. De grens tussen land en water was het vertrekpunt voor de vorm van het werk. De oplopende beweging van de oever keert terug in de schuin geplaatste objecten die vervolgens weer naar het water toe buigen. Volgens de kunstenaar vormen de pylonen een verwijzing naar havenkranen of reigers, die een duidelijke band hebben met dat water. Het roestbruin van het cortenstaal tekent fraai af tegen de kleuren van de lucht en het landschap, extra aandacht scheppend op de aanwezigheid en het ritme van de drie elementen.

Kees Verschuren, Teun Jacob, *Steen in Water* (1979), Eerste Maasvlakte. Bron: http://www.artatsite.com/Rotterdam/details/Verschuren-Kees-Teun-Jacob-Steen-Water-sculpture-statue-Art-At-Site-Rotterdam.html

Vijf jaar lang werkten de kunstenaars aan dit werk, dat als mengvorm van industrie, stad en land een unieke positie inneemt binnen de land art. De kunstenaars combineerden industriële materialen met een beplantingsstructuur die de Noordzeestormen moest kunnen weerstaan. Gelegen op een kunstmatige landtong die op het water gewonnen was, weerspiegelde dit kunstlandschap de grootse ambities van welvaart en vooruitgang. Er waren ook protestbewegingen van de (Rotterdamse) bevolking en andere kunstenaars. Het activisme maakte op allerlei manieren deel uit van het wordingsproces.

Robert Morris: Observatorium (1977) Bron: http://dhaps.org/kunstwerken/observatorium2319/

In 1971 werd Robert Morris gevraagd een kunstwerk te maken voor 'Sonsbeek buiten de Perken'. Op een terrein in Santpoort-Velzen liet de kunstenaar zijn 'Observatorium' bouwen, een landschapskunstwerk dat uit twee concentrische aarden dammen bestond en als een ruimtelijke kalender functioneerde. Geïnspireerd op neolithische complexen als Stonehenge markeerde het 'Observatorium' het begin van de jaargetijden. Hoewel het kunstwerk veel waardering kreeg, werd het na afloop van de tentoonstelling onmiddellijk weer afgebroken. Zes jaar later kreeg Morris een nieuwe kans toen de Provincie Flevoland een kavel tussen Lelystad en Swifterband beschikbaar stelde, waar het nieuwe 'Observatorium' werd opgeleverd.