

2000-2008



# 83 Commentaren

mei 2000 - juli /  
augustus 2008

<b>→2000</b>	05-2002 Subsidie	07-2004 Uitgespeeld	10-2006 Nep
05-2000 Een aanjager vertrekt, maar blijft aanwezig	06-2002 Videokunst	09-2004 Galerist	11-2006 Beurzengekte
06-2000 Iedere Nederlander via Internet naar het museum	07-2002 Conceptueel realisme	10-2004 Benthem, Crouwel & Van Tuyl	12-2006 Manifest
07-2000 Bescherm de cultuur	09-2002 Bedrijfscollecties	11-2004 Herkansing	<b>→2007</b>
09-2000 Elan	10-2002 Position paper	12-2004 Grande	02-2007 Museumrommel
10-2000 Engagement	11-2002 Gemeentepolitiek	<b>→2005</b>	03-2007 Bedrijfscollectiemuseum
11-2000 Boeket	12-2002 Keuze	02-2005 Cultuur	04-2007 Kijkcijfers
12-2000 Koninklijk	<b>→2003</b>	03-2005 Kopie	05-2007 Uitputtingsslag
<b>→2001</b>	02-2003 Afscheidsinterviews	04-2005 Entertainment	06-2007 Geloof
02-2001 Allianties	03-2003 150 jaar	05-2005 Vooroordelen	07-2007 Buitenland
03-2001 Uitbreiding	04-2003 Crisis	06-2005 Commentaar	09-2007 Overheid & Cultuur
04-2001 Commentaar	05-2003 Fuchs	07-2005 Feestje	10-2007 Porno
05-2001 Censuur	06-2003 Kunstrai	09-2005 Macht	11-2007 Plasterk
06-2001 Oorlogskunst	07-2003 Landenpaviljoens	10-2005 Internationaal	12-2007 Kunsthal
07-2001 Overbruggen	09-2003 Retoriek	11-2005 Publiek	<b>→2008</b>
09-2001 Tijd	10-2003 Buitenlander	12-2005 Cultuurbeleid	02-2008 Grote tentoonstellingen
10-2001 Lef	11-2003 Fotografie	<b>→2006</b>	03-2008 Promotie
11-2001 Eenheid	12-2003 Schunnig	02-2006 Basis	04-2008 Beurzentrauma
12-2001 Droom	<b>→2004</b>	03-2006 Discours	05-2008 Vertraging
<b>→2002</b>	02-2004 Oorlogsbeelden	04-2006 Grenzen	06-2008 AmericaAmerica
02-2002 Gratis	03-2004 StedelijkTPG	05-2006 Verkoopbaar	07-2008 De staat van de kunst
03-2002 Spannend	04-2004 Mobiel	06-2006 Valse politiek	<b>→Nooit eerder gepubliceerd!</b>
04-2002 Beurs	05-2004 Moderna Museet	07-2006 Naar buiten	Soep
	06-2004 Jongeren	09-2006 Opvoeding	

# colofon

Dit is een speciale uitgave van Kunstbeeld ter gelegenheid van het afscheid van hoofdredacteur Robbert Roos.

**Eindredactie:** Judith van Meeuwen

**Vormgeving:** Liesbeth Thomas

**Fotografie:** Jeroen Wandemaker, Judith van Meeuwen

**Archief:** Marije van der Linde

Alle commentaren van Robbert Roos zijn oorspronkelijk verschenen in Kunstbeeld, hét tijdschrift voor beeldende kunst, van mei 2000 tot juli | augustus 2008.

Deze uitgave is mede mogelijk gemaakt door voormalig Uitgeverij Pf-Kunstbeeld te Rijswijk en Veen Magazines te Diemen.

Niets van deze uitgave mag worden verveelvoudigd en/of openbaar worden gemaakt door middel van druk, fotokopie, microfilm of op welke andere wijze ook, zonder voorafgaande schriftelijke toestemming van de uitgevers.

© September 2008.

# Een aanjager vertrekt, maar blijft aanwezig

Een Gentse taxichauffeur: “Ze vinden hem hier knallend gek, maar commercieel is hij heel bij.” Het vertrek van Jan Hoet bij het Stedelijk Museum voor Actuele Kunst wordt door de taxichauffeur wel betreurd. Met zijn malle streken wist Hoet steeds volk naar Gent te halen en dat betekende handel voor de chauffeur en de hotels. De kunst zelf, zoals nu weer gepresenteerd in de tentoonstelling ‘Over the Edges’ metwerken op Gentse straathoeken, daar keek hij eigenlijk niet naar. Als hij het al als zodanig herkende. “Alleen dat vlees op die pilaren hé, dat is wel zot. Daar is veel protest tegen.” Dat vlees, is 630 kilo gerookte en gezouten rauwe ham, keurig in plakjes gesneden en door kunstenaar Jan Fabre rond acht dikke, Griekse zuilen de een universiteitsaula gedrapeerd. Conflict. Protest. Spandoeken bij de opening van ‘Over the Edges’. En dan is een oerere Jan Hoet niet ver uit de buurt. Hoet is net als Cruiff, hij glorieert bij het conflictmodel. Kunst moet bruisen, een museum moet bruisen. Interactie, positief of negatief, het maakt niet uit, als er maar engagement is. Kunst moet niet weggestopt in museummausolea, maar onder het volk

worden gebracht. Als een zendeling verkondigt Hoet zijn mening. Vanaf volgend jaar niet meer met het SMAK in Gent als uitvalsbasis (hij gaat in België officieel met pensioen), maar met een nieuw museum in het Duitse Herford als vertrekpunt. En dan zijn er nog de losse tentoonstellingen die hij overal en nergens mag inrichten. Als tentoonstellingsmaker is Jan Hoet sinds de legendarische tentoonstelling ‘Chambres d’Amis’ in 1986 (kunst in huiskamers van Gentenaren) veelgevraagd. Onder meer de Documenta IX in Kassel mocht hij leiden. En waar Hoet ook komt, zorgt hij voor spektakel. Hij brengt iets teweeg, enthousiasmeert, maar zorgt ook elke keer weer voor uitdagende visuele ervaringen. Hij werkt met de groten uit de actuele kunst, maar verzandt niet in intellectuele presentaties. Publieksvriendelijkheid staat bij ieder project voorop. Wil je het publiek bereiken, engageren bij de kunst, dan moet je het ook iets bieden, lijkt zijn devies. Om dit te bereiken is populisme Hoet niet vreemd. Een boksmatch, een vrijage met de politiek, de museumdirecteur gaat ver, wanneer hij denkt dat het zijndoel (het engagement) dichterbij brengt. Gent zal Hoet gaan missen. In het museum voor hedendaagse kunst (tot de nieuwbouw van vorig jaar ruim twintig jaar inwonend bij het Paleis voor Schone Kunsten) heeft hij verschillende memorabele tentoonstellingen gemaakt, waarin hij net iets verder poogde te gaan dan gebruikelijk. ‘Chambres d’Amis’ natuurlijk, maar ook ‘Open Mind’ (waarin kunst vangeesteszieken werd gecombineerd met kunst van grote moderne en hedendaagse meesters en waarin het intuïtieve kunstmaken werd geconfronteerd met het beredeneerde kunstmaken) en ‘This is the show and the show is many things’ (waarin het

onvoorspelbare van proceskunst centraal stond). Hoet dringt als tentoonstellingsmaker graag diep door in het publieke domein. Die interactie met de wereld van alledag geeft de kunst in zijn ogen de bedding die het nodig heeft om van betekenis te zijn. Types als Rudi Fuchs zijn sterk in het maken van kunstinhoudelijke ensembles, waarin diepere kijkklagen worden aangeboord, maar waarin de niet-verstaander ook kan verzuipen. Types als Frans Haks interesseren zich eigenlijk niet meer voor de ‘traditionele’ kunstvormen, maar vinden hun inspiratie in de tijdschriftenwereld, het gebruiksdesign, de televisie of de modewereld. Hoet probeert én inhoudelijk te zijn én het publiek te vermaken. Het is daarom terecht dat de Gemeente Arnhem Hoet heeft aangezocht voor het organiseren van de volgende Sonsbeek-tentoonstelling. De vorige curator, Valerie Smith uit New York, zat zo opgesloten in haar intellectuele doelstellingen, dat ze vergat dat de mensen ook nog langs de projecten in Arnhem moesten worden geleid. Ze had nauwelijks interesse in haar publiek, waardoor het bezoek (en dus de revenuen) zwaar tegenvielen. Dit was bijna de doodsteek voor de Sonsbeek-traditie. Met Hoet is de kans op een publieksklapper weer volop aanwezig en kan de traditie weer leven in worden geblazen. Natuurlijk is Hoet in zijn presentatie een mannetje, is hij ergaanwezig, wat neigt naar zelfprofilering, is hij dominant en is hij een bespeler van het publiek. Maar zijn inventiviteit en drive zijn zonder meer aanstekelijk. En dat maakt zijn tentoonstellingen tot ware events. Kunst als entertainment. De peinzers zullen ervan gruwen, de genieters doen er hun voordeel mee.

[robbert@kunstbeeld.nl](mailto:robbert@kunstbeeld.nl)

2000 | 05

Staatssecretaris Rick van der Ploeg van cultuur blijft hartstochtelijk brainstormen over manieren om kunst onder de mensen te brengen. Tot zijn recente ideeën behoort het exposeren van beeldende kunst in het gebouw van de Tweede Kamer in Den Haag en het volledig via internet ontsluiten van alle werken onder beheer van het Instituut Collectie Nederland (een taak die vroeger door de Rijksdienst voor Beeldende Kunst werd vervuld) en het toegankelijker maken van musea via datzelfde internet.

Er wordt veel gelachen om Rick met al zijn ideeën, maar we moeten zijn basisidee niet uit het oog

verliezen: het bereikbaar maken van kunst voor een grotere én bredere groep mensen. Dat is een lofelijk streven en om het voor elkaar te krijgen in het behoorlijk geïnstitutionaliseerde wereldje van de beeldende kunst zijn heel wat proefballonetjes nodig. En hoe hard er ook wordt gelachen, de direct betrokkenen willen zich het commentaar van Van der Ploeg toch niet laten aanleunen en gaan daardoor toch nadenken over de rode lijn in zijn betoog. Sluipenderwijs komt zo een verandering op gang, die op de lange termijn vruchtbaar zal kunnen zijn.

Een duidelijkere marktpositie voor galeries (met ernaast cultureel ondernemerschap), collectiemobiliteit tussen de musea onderling, een grotere deelname van allochtonen in het kunstcircuit en een betere toegankelijkheid van kunst voor een groot publiek. Dat zijn doelen waar niets op tegen is. Het doorberekenen van de subsidie-verwendheid kan bijvoorbeeld geen kwaad. Ook het idee om kunst meer zichtbaar te maken in de samenleving is zo gek nog niet. De weelderige figuratie van Gé Karel van der Sterren in de nu vrij doodse hal van de Tweede Kamer? Klinkt prima. Geef bijvoorbeeld ieder jaar een ander kunstmuseum de opdracht vier exposities in de Tweede Kamer te maken. Misschien kan dan meteen die hal opengegooid worden voor het publiek. Echt open gegooid, dus zonder wegversperrende tourniketten aan de ingangen, zodat de hal wordt opgenomen in het stratenpatroon van de Haagse binnenstad, zoals architect Pi de Bruijn het oorspronkelijk ook had bedoeld. Hij ziet de hal als dé potentiële ontmoetingsplek tussen politici en kiezers.

Van der Ploeg meent het ook serieus met het inzetten van internet als instrument om collecties te raadplegen. Zo moet er meer inzicht komen in wie wat heeft. Niet alleen voor het publiek, maar ook voor de professionals. Dat kan de collectiemobiliteit die Van der Ploeg zo vurig nastreeft – het (tijdelijk) uitwisselen van kunstwerken tussen musea onderling – alleen maar vergemakkelijken. De staatssecretaris heeft 26 miljoen

gulden over voor het beter toegankelijk maken van de Nederlandse kunstcollectie. Tien miljoen is gereserveerd om de benodigde internettechnologie te ontwikkelen.

Het is in dit verband slim als Rick van der Ploeg even surft langs de internetsite van het Rijksmuseum ([www.rijksmuseum.nl](http://www.rijksmuseum.nl)), op dit moment hét voorbeeld in Nederland hoe een collectie fraai elektronisch kan worden ontsloten. Een grote hoeveelheid werken (1250 topstukken), een stimulerende zoekomgeving (met onder meer de simulatie van zalen) en informatie die verder gaat dan het basale praatje bij een plaatje. Het is heel wat beter dan de voorlopige poging van het Instituut Collectie Nederland (ICN). Ongeveer 30.000 van de 170.000 stukken in beheer bij het ICN staan in een database die we online kunnen raadplegen ([www.collectie.nl/cis/index.html](http://www.collectie.nl/cis/index.html)). Bij ieder stuk staat echter louter de meest primaire informatie en de afbeelding van het kunstwerk zelf is een zeer matige scan in zwart-wit, die niet in detail te bekijken is.

Dat kan vele malen beter, zoals ook weer het Rijksmuseum bewijst. Daar kun je een tekening van Rembrandt zo uitzoomen dat zelfs de kleinste pennehal zichtbaar worden. Het Rijksmuseum is als museum met de nieuwe media toch al zeer bij de pinken. Bij iedere grote tentoonstelling (ook nu weer bij 'De Glorie van de Gouden Eeuw') verschijnt naast een gedrukte catalogus ook een CD-rom met allerlei extra mogelijkheden, zoals een rondleiding door de tentoonstelling aan de hand van de curatoren.

De potentie van internet is enorm. Het is goed dat Rick van der Ploeg die mogelijkheden wil gaan benutten. Maar het zou helemaal mooi zijn, als hij ter ondersteuning van zijn idee in de ministerraad zou gaan ijveren voor een computer met internetaansluiting bij ieder Nederlands gezin. Zodat de museumcollecties ook werkelijk door iedere Nederlander in cyberspace te bezichtigen zijn.

[robbert@kunstbeeld.nl](mailto:robbert@kunstbeeld.nl)

# Iedere Nederlander via internet naar het museum

# Bescherm de cultuur

Het vierjaarlijkse oordeel van de Raad voor Cultuur over de aanvragen voor kunstsubsidies is weer binnen. In de theaterwereld is grote beroering ontstaan, doordat een aantal gevestigde gezelschappen niet meer uit de suikerpot mag snoepen. De afdeling beeldende kunst kon rustiger gaan slapen. Wezenlijke verschuivingen zijn er niet. Van de kunstenaarsinitiatieven blijft alleen Lokaal 01 in aanmerking komen voor landelijke steun en de musea behouden over het algemeen hun geld of hebben meer in het vooruitzicht in het kader van het Actieplan Cultuurbereik.

Het meest opvallend is het wegvallen van de steun voor het Vormgevingsinstituut (dat was zo onzichtbaar de laatste jaren, dat het terecht terug moet naar de tekentafel) en de grotere vrijgevigheid ten opzichte van instituten die zich met nieuwe media bezighouden. Het nieuwe beeldinstituut in Rotterdam krijgt de zegen van de Raad en een aantal kleinere groepen (waaronder het vrij onbekende Mama in Rotterdam) mogen ook geld tegemoet zien. Daarmee haakt de Raad in op de ambitie van staatssecretaris Van der Ploeg om op het terrein van de nieuwe media actiever te zijn. Niet gehonoreerd door de Raad voor Cultuur is een subsidieaanvraag van het Centraal Museum, waarmee directeur Sjarel Ex en zijn staf zich hadden willen richten op 'het opnieuw definiëren van de museale taken'. Dat is jammer. Het vernieuwde Centraal Museum doet werkelijk pogingen om

op een dynamischer manier om te gaan met de veelkoppige collectie. Niet alles pakt even goed uit, dat hoort ook bij experimenten, maar het idee van Ex is goed: met meer aangeklede presentaties in 'kamers' doorheen het gebouw het statische karakter van een museum doorbreken en zo het publiek meer tot kijken verleiden.

Het Centraal Museum is ambitieus – en misschien ook wat te pretentius wanneer ze in de subsidieaanvraag stelt dat ze met het geld ideeën wil ontwikkelen die als voorbeeld kunnen dienen voor musea met eenzelfde veelvormige collectie –, maar aan de andere kant is de status quo in de museumwereld wat presentatievormen betreft ook niet alles. Plus dat het Centraal Museum altijd heel actief is in het genereren van extra middelen om haar doelen te bereiken en die vorm van cultureel ondernemerschap wordt door Rick van der Ploeg zo toegejuicht.

Zo blijft het toekennen van subsidies een subjectieve zaak, overgeleverd aan het oordeelvermogen van een commissie. Waarbij de Raad natuurlijk altijd de onderliggende cultuurnota van de staatssecretaris in het oog moet houden. Die subjectiviteit is onvermijdelijk, omdat nu eenmaal keuzes moeten worden gemaakt. Voor de terreinen beeldende kunst en architectuur (het Nederlands Architectuurinstituut krijgt een forse extra injectie, de website Archined wordt gesteund en er komt een architectuurbiënnale) pakken die afwegingen

over het algemeen genomen evenwichtig uit en geven ze zicht op een interessante toekomst. Zo gaat het niet overal in Europa. Tegelijk met het uitkomen van de rapportage van de Raad van Cultuur, viel een persbericht van de Kunsthalle Wien in de bus. Daarbij zat een statement. Samen met negentien andere kunstinstituten stelt de Kunsthalle het volgende: 'Het is twijfelachtig om onderscheid te maken tussen politieke en non-politieke artistieke expressie en op basis daarvan de geschiktheid voor publieke subsidiëring te bepalen. Omdat kunst niet wordt geproduceerd in een politiek of sociaal vacuüm, is het per definitie politiek. (...) Alle pogingen om kritische kunstenaars en instituten te belemmeren in hun expressie door ze te onthouden van publieke steun of het dreigen daarmee moet categorisch worden afgewezen. Kunstsubsidies die worden toegevoerd door de federale of provinciale overheid zijn geen privé-gelden in het bezit van politieke leiders of de partijen die ze vertegenwoordigen, maar van publieke fondsen die voortkomen uit een pluralistisch samengestelde samenleving. (...) Wij zijn niet bereid om van ons werk een platform te maken om een nationalistische en discriminerende publieke discussie te legitimeren. Ons werk wordt gekarakteriseerd door een openheid naar de wereld en het doorbreken van grenzen, zowel in inhoud als in werkwijze. We zullen ons met hand en tand verzetten tegen iedere aantasting van die openheid.'

We mogen onszelf in Nederland gelukkig prijzen, dat we ons alleen druk hoeven te maken over smaakverschillen in het toekennen van subsidies. Tegelijkertijd is het statement uit Oostenrijk een belangrijke waarschuwing dat ook anno 2000 in een zogeheten democratie de cultuur nog speelbal van politieke machtspeletjes kan zijn. Cultuur blijft een kwetsbaar instrument, waarmee we zorgvuldig moeten omspringen.

[robbert@kunstbeeld.nl](mailto:robbert@kunstbeeld.nl)

2000 | 7.8

# Elan

Het NRC Handelsblad wijdde de traditionele essay-wedstrijd voorde lezers dit jaar aan de stelling 'Schaf de beeldende kunst af'. Cornel Bierens trapt in het Cultureel Supplement van 19 mei af met een groot verhaal, waarin hij stelt dat de beeldende kunst hedentendage zo etherisch is, dat ze vrijwel onzichtbaar wordt. De krant vat het betoog zelf aldus samen: 'Moderne kunstenaars vinden hun leven interessanter dan de kunst. Maar een toiletjuf spelen of een onopgemaakt bed tonen is geen kunst, vindt Cornel Bierens. Gemakzucht en lusteloosheid overheersen, waar kunst vorm nodig heeft, kleur, substantie, kortom ambachtelijkheid. Om dat te leren zou de beeldende kunst een tijd moeten onderduiken in het echte leven, in de leer gaan bij de toegepaste kunst. Alleen na tijdelijk afgeschaft te zijn, maakt de kunstkans op nieuw leven.' Op dit stuk reageerden 212 mensen. De winnende repliek was van Frans Lisser. Hij stelt dat de meest interessante kunst is gemaakt op momenten van instabiliteit in het maatschappelijk en politieke leven van dat moment. Zoals tijdens de Renaissance en in de decennia na de Tweede Wereldoorlog. Tegenwoordig leven we in een periode van genoegzaamheid, zo vindt Lisser. De westerse

kapitalistische ideologie heeft de verderfelijke communistische dictatoriale vijand verslagen en is daarmee onaantastbaar de geldende doctrine geworden. De economie floreert, ons zelfvertrouwen is groot, we kunnen alles beheersen. Alleen het lichaam is nog een zwakke schakel, maar ook dat krijgen we met biogenetica en andere inventieve oplossingen wel onder controle. Er heerst alom 'redelijkheid'. Kunstenaars hebben dus niets waartegen ze zich kunnen profileren. Ze kunnen hun werk niet gebruiken om tegenwicht te bieden aan de 'onredelijkheid'. Lisser: 'Tevreden, zelfverzekerde, lusteloze, gemakzuchtige toeschouwers zonder existentiële ervaring hebben eigenlijk geen kunst nodig.' Wat leidt tot zijn stelling: 'Alleen de verstoring van de huidige gelukzalige staat van de westerse wereld kan de kunst doen opleven.' Zowel Bierens als Lisser boren interessante aspecten aan. De erfenis van Marcel Duchamp, die in 1917 een pispot in een museum ophing en tot kunst verklaarde, dreigt soms inderdaad te escaleren in kunstwerken waarvan het artistieke nut bepaald niet helder is. Toch blijven veel hedendaagse kunstenaars de gave hebben het alledaagse door hun manier van presenteren net zo'n draai te geven, dat je er dieper over nadenkt. Sterker nog, dat je er over nadenkt. Dat kan zijn omdat ze elementen uit de alledaagsheid een museum in slepen en verwerken in een (suggestieve) installatie, maar ook dat ze in foto's het groteske van het gewone vangen of op locatie (een huis, de hoek van een straat, een oud gebouw, een hotel) met een aantal ingrepen de alledaagse situatie manipuleren. Hun kunst is om ons een spiegel voor te houden, waardoor we onze eigen wereld anders zien. Of eindelijk écht gaan zien. Wat zowel Lisser als Bierens nu nog niet kunnen inschatten, is hoe raak de conceptuele kunstenaars van nu de westerse genoegzaamheid reflecteren met hun installaties die inzoomen op de directe alledaagse leefomgeving ('absoluut realisme', zoals het wordt

genoemd door de NRC-redactie). Ook tevredenheid kan gespiegeld worden. Of juist de scherpe kantjes binnen die tevredenheid (denk aan de vele fotografendie de laatste jaren in musea exposeren met hun sociale docureeksen, waarin vaak de zelfkant centraal staat). Meestal kun je pas decennia later zien welk werk het meest duidelijk de eigen tijd tot expressie brengt. Lisser heeft het over een gebrek aan 'onredelijkheid' in de succesvolle hedendaagse samenleving, waarbinnen kunstenaars zich kunnen profileren. Terwijl we toch de oorlogen in Irak en Bosnië hebben gehad, die beiden knabbelde aan de kapitalistische perfectstaat. Beide oorlogen hebben niet tot grootse tegenreacties van kunstenaars geleid. Hooguit van regionale kunstenaars. Klaarblijkelijk hebben de twee oorlogen voor te weinig fundamentele onrust gezorgd en bleven ze beperkt tot een heel duidelijk omlind geografisch gebied. Toch is er in de kunstwereld wel een tegenbeweging waarneembaar ten opzichte van de door Lisser en Bierens gesignaleerde lusteloosheid in de westerse kunst. In het officiële kunstcircuit is een groeiende interesse voor niet-westerse kunst (een regio waar 'onredelijkheid' vaak nog schering en inslag is). Er blijkt een grote behoefte om meer te willen zien dan kunst die steeds meer volgens min of meer dezelfde doctrine wordt gemaakt. Duchamp waart met zijn 'ready made'-gedachte nog nadrukkelijk rond in de Westerse kunst, zoals ook Warhol met zijn exhibitionisme nog heel nadrukkelijk doorklinkt. Westerse kunstenaars zullen altijd slaven van hun verleden blijven. Duchamp en Warhol zullen niet weg te gummen zijn. Er kunnen hoogstens nieuwe goeroes komen die hen in de schaduw zetten. Dan zal de kunst weer een nieuw elan krijgen. Waarbij het de vraag is of het elan er nu niet is. Alleen zie je dat in de eigen tijd niet zo snel.

**robert@kunstbeeld.nl**

60 | 2000

# 2000 | 10

# Engagement

Met engagement in de kunst wordt vaak een uiteenzetting met sociale of politieke onderwerpen bedoeld. Er bestaat echter ook zoiets als een engagement met de kunst, eendrang om de wereld deelgenoot te maken van de schoonheid, de bijzonderheid, het roerende van de kunst. Wim Beeren had dat engagement. De oud-directeur van het Stedelijk Museum (1984-1993) en Museum Boijmans van Beuningen (1978-1984) stierf begin september en daarmee verloor de kunstwereld een groot liefhebber van kunst. Hij kon zich vol overgave storten in de moderne kunstgeschiedenis om daar meesters te vinden als Malevitsch, Schlemmer, Beuys of Stella. Hij had echter ook een open oog voor de recentste ontwikkelingen om hem heen. Zonder dat hij het nieuwe hijgend na joeg, een slaaf was van gehypte trends. Natuurlijk, hij bracht Jean-Michel Basquiat, Keith Haring, Jeff Koons, alle op het moment dat ze vooral in New York het hipst waren. Beeren ging echter niet voor de scandalieuze tamtam rond de kunstenaars, maar voor hun eigentijdse artistieke statements. Hij zag dat Koons de jaren tachtig verpersoonlijkte, kocht het beeld 'Ushering in Banality' (een uit hout gesneden big die door twee engelen en de kunstenaar in trainingspak wordt voortgeduwd) en verrijkte daarmee de verzameling van het Stedelijk met een werk dat in één klap alles duidelijk maakt over die jaren tachtig. Het meest pregnant kwam Beeren's engagement echter naar voren in de thematische projecten. Hij maakte diverse geografische inventarisaties – 'Horn of Plenty' over New

York in 1988, 'U-ABC' in 1989 over Latijns-Amerika, 'In de USSR en daarbuiten' in 1990 over de sovjetkunst voor en na de val van de muur – en hij maakte 'Energieën', waarin niets meer of minder dan de magie, de uitstraling van een kunstwerk centraal stond. Met indrukwekkende installaties van Walter de Maria, Bruce Nauman en Sigmar Polke, met mode van Issey Miyake, met architectuur van Rem Koolhaas, met vormgeving van Ettore Sottsass, met theater van Robert Wilson, kortom met een palet aan ervaringen, die de tocht door het Stedelijk indringend, vervreemdend en inspirerend maakte. Zo'n tentoonstelling hebben we sindsdien te weinig gehad in Nederland. Een eigenzinnig project waar de ambitie vanaf spat. Waarin op een spannende manier disciplines met elkaar zijn verbonden. Waarin het museum een toverdoos is, vol onverwachte verwonderingen en intrigerende wendingen. Zeker het Stedelijk Museum is een in zichzelf gekeerd oord geworden. Rudi Fuchs weet prachtige inventieve opstellingen met de vaste collectie te maken, met daardoorheen verrassende opstellingen vervlochten met recent werk van bekende kunstenaars als Lüpertz, Baselitz, Immendorf, Merz, Kirkeby en anderen. Er is ook het retrospectief van Kurt Schwitters geweest, maar ook dat had eerder een studieuze dan publiektrekkend karakter. Het Stedelijk wil geen grote meneer zijn. Wil niet het voortouw nemen met monumentale retrospectieven over Frank Stella, Oscar Schlemmer, Anselm Kiefer, zoals Beeren die wel maakte. Even was er bij het

Stedelijk de hint van een interesse om als graadmeter van nieuwe tendenzen te fungeren, maar een tentoonstelling als 'Wild Walls' (die veel jong talent uit het internationale circuit introduceerde) heeft geen opvolger gekregen. In de internationale museumwereld is het ook moeilijk om groot te zijn, wanneer je moet concurreren met een Tate Modern die honderden miljoenen gulden krijgt voor nieuwbouw. Maar het Stedelijk heeft wel degelijk nog een reputatie, al is die veelal gebaseerd op oude roem. We dreigen in Nederland het zicht op de internationale avant-garde te verliezen, als we steeds maar naar het buitenland moeten reizen om de ambitieuze overzichten van actuele kunst te zien. Het betekent dat een kleine groep ingewijden er kennis van neemt en het verder voor zich houdt. Zij kennen Chada Amer, Sam Taylor-Wood, Mona Hatoum, Chris Ofili, Carsten Höller, Gabriel Orozco en lijken niet geïnteresseerd om hen met een groter publiek te delen. Die kunstenaars komen wel in kleinere presentaties aan bod – musea als het Van Abbe in Eindhoven en Het Domein in Sittard hebben nog wel de expositiedrang van het nieuwe – maar in Boijmans van Beuningen, het Haags Gemeentemuseum en het Stedelijk Museum (toch de grote drie) gebeurt het te mondjesmaat of helemaal niet. En zeker niet in exposities van enig aansprekend formaat. Wim Beeren had wel het lef (en het engagement) om dit soort overzichten te maken.

**robbert@kunstbeeld.nl**

Vorige maand ging het op deze plek over het engagement van de overleden Wim Beeren tijdens zijn directoraat in het Stedelijk Museum en over het gebrek aan aandacht voor actuele kunst in het Stedelijk nu. De huidige exposities in het museum zijn een mooie graadmeter voor deze stelling. Zo is er een boekje aan tentoonstellingen rond een retrospectief van Rob Birza en zijn in de benedenzalen onder de titel 'For Real' voorstellen voor de Gemeentelijke Kunstaankopen 1999/2000 te zien. Wat stelt Fuchs op rondom Birza? Presentaties van het Engelse kunstduo Gilbert & George, de Duitse schilders A.R. Penck en Jörg Immendorf, de Amerikaanse kunstenaar Bruce Nauman, de Deense Cobra-voorman Asger Jörn, de Nederlandse beeldhouwster Roos Theuws, de keramist Grayson Perry en choreograaf Hans van Manen. Het is de Couplet-formule waarmee Fuchs in de eerste jaren van zijn bewind de zalen vulde. Het is aardig om Birza in de context van de recente kunstgeschiedenis te plaatsen, maar én Penck én Immendorf én Gilbert & George is wat veel. Fuchs

roept hiermee ook weer de klacht over zich af, dat hij overal zijn oude vrienden naar voren schuift. Immendorf was voldoende geweest, hoe fraai de serie etsen van Penck ook is. Jörn is weer wel interessant als context voor Birza's expressieve surrealistische kant. Nauman is zo ongeveer de vader van de actuele kunst, dus die voldoet altijd. Plus dat niet vaak recent werk van Nauman te zien is (in dit geval een video van de kunstenaar die op zijn ranch een hek bouwt, een fraai ironisch spel tussen banale werkelijkheden formele geometrische motieven). Perry voldoet als accentuering van Birza's keramische avonturen, maar Theuws en Van Manen zijn weer veel moeilijker te plaatsen. Het couplet rond Birza bewijst weer eens hoe Fuchs liever een thema versplintert, dan groots maakt. Birza is één van de voorlopers van een omvangrijke groep jonge kunstenaars die op dit moment furore maakt met associatieve en schematische figuratie, een manier van schilderen die ook Birza hanteert. Van hen geen spoor echter in het Stedelijk.

Terwijl dat nu juist een aardige rode lijn had kunnen opleveren. En waarom geen dwarsverbanden met internationale tendensen? Als zo'n boekje exposities aan de orde is, dan zou een wat meer geprofileerde bloemkeuze voor een museum als het Stedelijk Museum wenselijk zijn. Tenzij het gaat om een toevallig bosje, dat voor de gelegenheid rond Birza is geschikt. Het retrospectief van Birza (waarin zijn schilderkunstige kwaliteiten mooi uitgemeten worden en zijn meer en minder geslaagde verkenningen op het terrein van de installatie- en videokunst aan bod komen) is in ieder geval niet aangegrepen om iets meer te vertellen over het gedachtengoed in de actuele kunst elders in de wereld. En dat is jammer, als in zo'n beetje alle landen om ons heen dit soort inzichten wel worden geboden. Alleen in 'For Real' krijgen we enig zicht op de meest recente kunstenaarsideeën, al beperkt zich dit tot dat wat leeft in Amsterdam. Het meest opvallende: nauwelijks schilders en veel fotografen. Opnieuw dus geen jonge schilders om te vergelijken met Birza. Bij de andere kunstenaars is de verbeelding maar mondjesmaat aan de macht. De drang tot verhalen vertellen en emoties oproepen is op 'For Real' bijna niet terug te vinden. In ieder geval niet op de barokke manier waarop Birza dat doet. De kunstenaars in de aankopen-tentoonstelling zitten de werkelijkheid heel dicht op de huid met foto's, video's en nieuwe media. Daarmee zijn ze veel analytischer dan bijvoorbeeld Birza. De poëzie zit bij deze kunstenaars hooguit in de vervreemdende draai die ze aan die werkelijkheid geven. Het is het verhaal van de beeldende kunst, zoals dat in de meer literair georiënteerde hedendaagse avantgarde populair is. Ook in dit geval blijft het echter wachten op een bredere internationale inbedding hiervan in het Stedelijk Museum. En dan het liefst met de meest recente generaties, niet met kunstenaars die vooral in de jaren zeventig hun artistieke statements maakten.

[robert@kunstbeeld.nl](mailto:robert@kunstbeeld.nl)

2000 | 11

Boeket



# Koninklijk

Vol verwachting wordt uitgekeken naar de presentatie die Koningin Beatrix gaat maken in het Stedelijk Museum op basis van de collectie. Na Gerrit Komrij en Harry Mulisch heeft Rudi Fuchs met de vorstin een unieke gastconservator weten te strikken.

Nog unieker is dat de majesteit ja heeft gezegd op de vraag. Als koningin moet Beatrix heel terughoudend zijn in het poneren van een eigen mening. Voor iedere uitspraak die zij doet, is uiteindelijk het kabinet verantwoordelijk. Klaarblijkelijk is de beeldende kunst als terrein zo veilig, dat de koningin een persoonlijke voorkeur mag laten blijken.

Beatrix draagt de beeldende kunst een warm hart toe. Ze boetseert zelf (bekend zijn onder meer het beeldje van Jantje Beton en de bustes van haar drie kinderen en man). Ze bezoekt officieel veel tentoonstellingen, maar onofficieel (incognito heet het dan) zeker zo veel, zo niet meer. Ze verzamelt actief, bezoekt daarvoor onder meer de KunstRai (er wordt gezegd met een budget van 40.000 gulden in de knip), maar gaat ook galeries langs. Altijd met een hofdame in haar gevolg, die de zakelijke afhandeling regelt. Op staatsiebezoeken wil ze nog wel eens als gift een tentoonstelling aan de bezochte natie aanbieden. Ter gelegenheid van een reis naar Jordanië werd bijvoorbeeld ooit in Amman een expositie gemaakt met werk van Gerti Bierenbroodspot, die veel in de antieke stad Petra in Jordanië werkte. Befaamd is de

majesteit om haar kennis van zaken op het terrein van de beeldende kunst.

Het in principe niet mogen innemen van een positie, doet zich ook gelden bij de jaarlijkse Koninklijke Subsidie voor de Schilderkunst.

Deze prijs bestaat al bijna 130 jaar en heeft een respectabele lijst winnaars. Voor Koningin Beatrix is de uitreiking in oktober zeker geen plichtmatige taak. Haar interesse in de kunstenaars – die ze bij de gelegenheid allemaal even persoonlijk spreekt – is dan ook oprecht. Helaas zit Beatrix echter niet zelf in de jury, die bestaat uit prominenten uit de kunstwereld (zowel kunstenaars als museummensen en critici). Zo nadrukkelijk mag de koningin zich niet met de keuze bemoeien. Haar oordeel zou echter zeker gewicht hebben. Bij de meest recente editie waren de commentaren op het niveau van de mededingers niet erg positief. Te weinig avontuur. Schilderkunstig te weinig bijzonder. De enige optimistische noot was dat de jury van de Koninklijke Subsidie eindelijk ook werk toeliet dat de grenzen van de discipline verkent en zelfs overschrijdt.

Al zijn de vier winnaars wel ‘echte’ schilders. Er werd bij verteld, dat deze ontwikkeling de koningin niet zal bevallen. Zij is, zo wordt gesteld, vrij conservatief wanneer het op schilderkunst aan komt (maar heeft wel de traditie ieder jaar iets aan te kopen voor haar privé-verzameling). Dat maakt de presentatie in het Stedelijk nog eens extra boeiend. Vooral om te zien welke keuzes ze

maakt binnen de sectie actuele kunst. Al kan het ook zijn dat ze dat vermijdt, om te voorkomen dat die kunstenaars een ‘koninklijk’ stempel krijgen.

Wat de Koninklijke Subsidie betreft, is het de vraag of de jury in de toekomst veel verder zal gaan dan ze dit jaar deed. De volgende stap is het toelaten van fotografie, van video en uiteindelijk misschien wel installatiekunst. Die weg is wel de Prijs Jonge Belgische Schilderkunst al vrij snel na de instelling ervan in 1950 gegaan. Bij deze prijs zit geen koninklijke bemoeienis, maar wat naamgeving en status betreft is ze verwant aan de Koninklijke Subsidie. De Belgen kijken niet naar het materiaal waar de kunstenaar (onder de 35 jaar) mee werkt, maar naar de artistieke potentie van het beeld. Die zeggingskracht is cruciaal. Hetzelfde zou moeten gelden voor de Koninklijke Subsidie. Nu is deze prijs een gevangenis voor de schilderkunstige discipline. De schilderkunst wordt kunstmatig afgeschermd, alsof ze een bedreigde kunstvorm is. Als ze nog steeds in staat is om in dit tijdsgewricht krachtige artistieke statements te maken, dan vallen schilderijen vanzelf in de prijzen. Zo niet, dan niet. Hopelijk dus volgend jaar een bredere blik op de actuele kunst in de Koninklijke Subsidie. En hopen dat het Hare Majesteit zal behagen.

**robbert@kunstbeeld.nl**

2000 | 12.1

Melle Daamen, voorzitter van de Mondriaan Stichting, gooide op de nieuwjaarsborrel van de stichting in het Stedelijk Museum de knuppel in het hoenderhok. Musea moeten niet te benauwd zijn vergaande internationale samenwerkingsverbanden te zoeken. Het wetenschapsmuseum Nemo (voorheen New Metropolis) heeft een prachtig gebouw, maar had beter samen met het Science Museum in Londen de inhoud vorm kunnen geven. Dan was er een betere presentatie uitgerold, vindt Daamen. Een zelfde soort samenwerking had het museum Naturalis in Leiden volgens Daamen moeten zoeken met het Museum of Natural History in Londen. Mocht het nodig zijn, dan zou een soort fusie niet uitgesloten moeten worden.

Als voorbeelden noemde Melle Daamen de samenwerkingsverbanden die het Museum of Modern Art, het Guggenheim Museum, de Tate Gallery en de Hermitage in eigen land en her en der in de wereld opzetten. Om aan de honger van het publiek (groot opgezette exposities van grote namen of van grote thema's) tegemoet te komen is samenwerking onontbeerlijk, zo stelt Daamen. Wat hij er niet bij vertelt, is dat bijvoorbeeld het Guggenheim Museum wel een fraai museum heeft neergezet in Bilbao, maar dat de Basken opdraaien voor de financiën (zowel de bouw als de exploitatie) en het Guggenheim profiteert van een fraaie uitvalsbasis in Europa voor de eigen collectie. De inbreng van Baskische kunst is minimaal. Bilbao heeft alleen baat bij de naam Guggenheim die zoveel mensen trekt (en het gebouw van Gehry natuurlijk). Van een gelijkwaardige positie is echter geen sprake. Eerder van annexatie. Vergelijkbare twijfels zijn er over de samenwerking van het MoMa met expositiecentrum PS 1 in New York. Zo oplossen in een groter instituut kan niet

de ambitie zijn van een Nederlands museum met een eigen historie en eigen collectie. Het idee op zich is wel degelijk interessant, maar dan op een manier die gelijkwaardigheid garandeert. En dat is een lastige klus. Als het Stedelijk Museum bijvoorbeeld vergaand zou gaan samenwerking met het Whitney Museum, dan hebben de Amerikanen zoveel meer in te brengen wat collectie en geld betreft, dat het een harde dobber wordt om hier een harmonie in te vinden.

En dan is er nog het verschil in bedrijfscultuur. Een Amerikaans museum drijft op particuliere giften (en de wensen die daarbij horen), op het bedrijfsleven, op 'benefactors'. Daarnaast schroomt een Amerikaans museum niet om collectiestukken te verkopen, terwijl dat in Nederland vrijwel taboe is. Dan is er nog de vraag hoe de zeggenschap is geregeld. Vergelijk het met de fusies van grote bedrijven. KLM en British Airways zijn uiteindelijk ook niet uit de fusiebesprekingen gekomen, doordat onder meer de verdeling van de aandelen te lastig was. En dan is de KLM bepaald geen kleine speler in de luchtvaart. Musea als het Rijksmuseum en het Mauritshuis werken voor retrospectieven van kunstenaars als Vermeer, Steen en Dou intensief samen met instellingen als de National Gallery in Washington en de National Gallery in Londen. Dat is al jaren *usance* in de museumwereld, omdat deze exposities anders nooit van de grond komen. Zelfs dan is er soms nog een onderlinge competentiestrijd. Zo was conservator Ben Broos vliegen van Arthur Wheelock (van het museum in Washington) aan het afvangen over de schilderstechniek van Vermeer. De museumwereld met haar ego's en eigen reputaties (zowel van musea als individuele mensen) lijkt nog niet rijp voor het vergaand samenvoegen van instituten.

Het is dus heel makkelijk om argumenten te verzinnen tegen het Plan Daamen. Dat doet de essentie van zijn gedachtegang te kort. Musea kunnen (en moeten waarschijnlijk) wel degelijk beter leren samenwerken. Internationaal zijn er ook zeker mogelijkheden. In Zuid-Limburg is vorig jaar al het grote expositieproject 'Continental Shift' georganiseerd met musea in Duitsland en België. Dit soort Euregio's zijn er volop. Het is niet meer dan logisch dat hier meer duurzame samenwerkingsverbanden uit kunnen voort komen. Maar ook de musea in Nederland zelf zullen best nauwer samen kunnen werken. De door Van der Ploeg gestimuleerde 'collectiemobiliteit' komt redelijk op gang met stukken die in langdurige bruikleen aan collega's worden gegeven, maar het kan altijd nog beter. Waarom zou bijvoorbeeld een grote expositie in Boijmans Van Beuningen niet door kunnen reizen naar Assen? Het gebeurt nu al wel dat één tentoonstelling op meerdere plekken in Nederland te zien is, maar dan gaat het vaak niet om de omvangrijke toptentoonstellingen.

Misschien zijn allianties tussen musea helemaal zo gek nog niet. Ook dan geldt echter dat betrokkenen moeten waken voor annexatie of patronage. Waar we in ieder geval van af moeten, is het idee dat musea alles in eigen gelederen kunnen oplossen. Het Nemo had bijvoorbeeld collegiaal kunnen overleggen met het Science Museum in Londen. En zo zouden de regionale musea best kunnen putten uit de kennis en collecties van de grotere broers en zussen in Nederland. Of van musea in het buitenland natuurlijk, want de Europese gedachte blijft oprukken en biedt uiteindelijk vanzelf perspectieven.

[robbert@kunstbeeld.nl](mailto:robbert@kunstbeeld.nl)

# Allianties

## 2001 | 02

# Uitbreiding

Eindelijk heeft de gemeenteraad van Amsterdam het licht gezien. De richting waarop de nieuwbouw voor het Stedelijk Museum zich bewoog, was niet de goede. Het plan van Alvaro Siza was op zich charmant, maar zou het museum nauwelijks met enig allure de 21ste eeuw in leiden. Wel een forse verbetering voor de kantoren, de werkplaatsen en de bibliotheek, maar een te marginale vergroting van het expositie-oppervlak. Er zouden wat zalen worden gewonnen in de opknappbeurt van de oudbouw, maar er zou ook weer een verdieping worden verloren in de nieuwe Nieuwe Vleugel. Wat restte waren ongeveer tien zalen op de bovenverdieping van een paviljoen-achtig blok aan de linker achterzijde. Voor 55 miljoen gulden.

Al jaren was duidelijk dat dit erg mager is voor een museum dat grote problemen heeft om de eigen collectie te tonen in samenhang met tijdelijke

tentoonstellingen. In de filosofie van directeur Rudi Fuchs zou in het aanvankelijke plan van Siza de oudbouw geheel worden gereserveerd voor de collectie en zou het zalencircuit bovenin het nieuwe blok voor exposities zijn. Fuchs heeft het niet erg op grootschalige tijdelijke tentoonstellingen, maar er zullen zeker directeuren komen die daar veel meer mee hebben. En die zouden dan zijn opgescheept met een museum waar ruimtegebrek opnieuw een rol zou gaan spelen. De gemeente Amsterdam ziet dit nu ook in en heeft Siza een variant laten tekenen, waarin het gehele blok linksachter de oudbouw met expositieruimtes wordt gevuld. Elders in de stad moet dan een collectiecentrum komen voor de ondersteunende diensten. Een goed idee, alleen gaat het budget omhoog van 55 miljoen naar 185 miljoen. In de *soundbites* die het nieuwe plan omringen, staan magische namen als Guggenheim, MoMa en Tate Modern. Alledrie die musea kwamen de afgelopen jaren met spectaculaire uitbreidings- en nieuwbouwplannen. Gehry's Guggenheim Museum in Bilbao lijkt de nieuwe norm geworden. Toon je spierballen als museum en je telt mee.

Er is echter een probleem wanneer dit hedendaagse ideaal naar Nederland wordt vertaald. Hollanders hebben een probleem met 'groot zijn', zeker als dit dreigt te neigen naar een pompeus gebaar. In de nu al vrij hectische geschiedenis van het Stedelijk Museum (die terug gaat tot 1992) blijkt dat ook. De hele operatie kwam op gang toen Wim Beeren bij wijze van afscheid van zijn directoraat een oriënterende prijsvraag uitschreef. Hiervoor kreeg hij geld van de gemeente, maar het was geen officiële prijsvraag van de gemeente. Een curieuze constructie die vragen oproep over de status ervan. Uiteindelijk kwam Robert Venturi als winnaar uit de bus (met Carel Weeber, Rem Koolhaas en Wim Quist als andere inzenders). Zijn uitbreiding was een pontificaal statement langs de Van Baerlestraat: hier staat een MUSEUM met een monumentale trap die als in een negentiende eeuws museum (vergelijk de oudbouw van het Stedelijk) de bezoekers op een glorieuze manier naar de kunst brengt. Te pontificaal. Fuchs trad aan en binnen de kortste keren was de expressieve Amerikaan Venturi ingewisseld voor de introverte Portugees Siza. Sindsdien lijkt de uitbreiding van het Stedelijk vooral haar best te doen zo onopvallend mogelijk te zijn.

De inhaalslag die de Gemeente Amsterdam

nu, terecht, probeert te maken – namelijk een uitbreiding realiseren die internationaal mee zal spreken – zal nog behoorlijk lastig worden binnen de door Siza bedachte nieuwbouw. Zijn formule van paviljoen-achtige blokken laat weinig ruimte voor verdere uitbreiding van expositieruimte. Waar Venturi een groot volume direct achter de oudbouw plaatste (en daarmee de tuin opgaf), behoudt de Portugees wel wat groen. Het zal echter een mager stukje worden. Opgeteld bij het 'ezelsoor' (de oplopende ingang van Albert Heijn op het Museumplein direct achter het Stedelijk), is het de vraag of dit groen enige betekenis zal hebben. En dus of de uitbreiding van Siza niet een forsere formaat kan krijgen.

Het Stedelijk staat op de drempel van een cruciaal moment: nu kan de slag voor de eenentwintigste eeuw worden gemaakt. Het ziet er niet naar uit dat het museum snel een tweede kans zal krijgen (dan zou gedeeltelijke sloop van het museumplein moeten volgen). De aanstaande uitbreiding zal dus een houdbaarheid van tientallen jaren moeten hebben. De vraag is of je dan voor een ontwerp van vestzakformaat of luxe mantelzak moet gaan. Ook moet bij de inrichting van het nieuwe pand terdege rekening worden gehouden met nieuwe expositietechnieken, die een rol gaan spelen bij de nieuwe media die een groeiend onderdeel van de hedendaagse kunst uitmaken.

Er is echter ook een andere mogelijkheid: de discussie over een nieuw museum voor hedendaagse kunst doorzetten en het Stedelijk (zoals Fuchs wel lijkt te willen) tot een museum van de twintigste eeuw maken. Het Sweelinck Conservatorium tegenover het Stedelijk aan de Van Baerlestraat wordt genoemd als plek voor zo'n eigentijdse expositieruimte (waar Amsterdam een groot gebrek aan heeft). Bij het bepalen van de uitbreiding van het Stedelijk (die in welke variant dan ook noodzakelijk is), moet in ieder geval duidelijk geformuleerd worden wat we in de toekomst in het Stedelijk Museum willen zien: de meest actuele trends? Grote retrospectieven naast de vaste opstelling? Of een verdiepend inzicht in de grote bewegingen van de twintigste eeuw met de collectie als sturend middelpunt. Gezien de faam van het Stedelijk Museum is een instituut dat de eigen tijd nauwgezet en alert blijft volgen het meest wenselijk. Zo'n programma moet echter wel gefaciliteerd worden.

[robbert@kunstbeeld.nl](mailto:robbert@kunstbeeld.nl)

2001 | 03

# 2001 | 04

# Commentaar

Utrecht kreeg twee jaar geleden een prachtig vernieuwd Centraal Museum. Dit jaar kreeg Utrecht een veel minder fraai nieuw college van Burgemeester en Wethouders. Na jarenlang tegen de macht te hebben aangeschopt, klommen Henk Westbroek en zijn maten van Leefbaar Utrecht zelf op het pluche. De effecten zijn meteen merkbaar. Zeven topambtenaren stapten al op. Vaag blijft of de stadspartij hierin een sturende danwel onderhuids dreigende rol had. Duidelijk is wel dat oude opponenten van Westbroek & co verdacht snel het veld ruimden. Begin maart sijpelden vervolgens de eerste cultuurplannen van het nieuwe College naar buiten. Een van de ideeën is het vierentwintig keer per jaar organiseren van een culturele zondag met allerhande populaire activiteiten in de musea en culturele instellingen (gratis entree). Daar staat tegenover: snijden in de budgetten van de belangrijkste Utrechtse kunstfestivals en snijden in de budgetten van de drie grote culturele instellingen (Centraal Museum, Muziekcentrum Vredenburg en de Stadsschouwburg).

Voor het Centraal Museum betekent dit vermoedelijk een korting van 352.000 gulden op de vrije middelen (geld dat wordt gebruikt voor het maken van exposities, het doen van aankopen, publiciteit en educatie). Op dit moment bedraagt het budget met vrije middelen ongeveer 950.000 gulden (de rest van de begroting van het museum gaat op aan vastliggende budgetten voor personeel en exploitatie). Voor een museum van de vierde stad van Nederland is dat al zeer krap bemeten. Met nog eens een derde minder, ziet directeur Sjarel Ex geen andere mogelijkheid dan flink saneren. Je kunt wel een mooi nieuw (en groter) museumgebouw met personeel hebben, maar dat gebouw moet ook gevuld worden, anders hebben die mensen niets te doen. Met de korting die nu wordt voorgesteld, is dat op een veel kleinere schaal mogelijk dan voorheen. Sjarel Ex is altijd zeer creatief geweest in het vinden van externe gelden en subsidies. De 950.000 gulden wist hij vaak op te rekken naar 2,5 tot 3 miljoen gulden. Daarvoor

moest hij echter regelmatig voorinvesteringen doen of gecalculeerde risico's nemen. Dat is op basis van een budget van 600.000 gulden niet meer mogelijk. Het effect van de korting heeft dus een grotere reikwijdte.

Ex heeft de gemeenteraad (feitelijk de Raad van Bestuur van het gemeentelijke museum) een aantal scenario's voorgehouden om de voorgenomen bezuiniging door te voeren. Daartoe behoort onder meer het sluiten van het Rietveld-Schröderhuis, het ontslaan van personeel en het afsluiten van gebouwen. Alleen met zo'n inkrimping kan de beleidsvisie van Leefbaar Utrecht inhoud worden gegeven.

Dit ingekrompen Centraal Museum zal zich niet meer kunnen meten met de collega's in Den Haag, Rotterdam en de middelgrote steden. Deze verarming van het culturele aanbod in de stad komt te staan naast inkrimpingen bij de Stadschouwburg en het Muziekcentrum en naast het financieel uitkleden van gerenommeerde festivals als Springdance en het Nederlands Filmfestival (die moeten volgens de stadspartij maar uitwijken naar andere steden).

Dat dit leidt tot cultureel nihilisme lijkt Leefbaar Utrecht niet te deren. De partij lijkt niets op te hebben met hogere cultuur en alles met populaire cultuur. Helaas zit er echter achter haar beleid geen ideologische visie, zoals die bijvoorbeeld wel bij Staatssecretaris van Cultuur Rick van der Ploeg de onderlegger is voor al zijn ideeën om de cultuur voor meer groepen bereikbaar te maken. Het heeft er alle schijn van dat de schoten op de culturele instellingen in Utrecht voortkomen uit populisme. Het aanvallen van het establishment scoort bij de achterban. Dat en passent het cultuurgoed van een complete stad om zeep wordt geholpen, is een trieste bijkomstigheid.

Er zijn andere voorbeelden dat een stad snijdt in het eigen culturele programma. De Gemeente Den Haag heeft een paar jaar terug een aantal aderlatingen gedaan, maar dat kwam voort uit concrete financiële malaise. In Utrecht zijn vage onderbuikgevoelens van de topstukken van Leefbaar Utrecht

de aanleiding. Vaag, omdat de partij nauwelijks concrete uitspraken doet over het te volgen beleid. Er worden ad hoc meningen gevormd en proefballonnen opgelaten. Of er wordt eerst geluisterd naar wat de mening van de grondlaag van de bevolking is, om daar op in te spelen. Dit frustriert al jaren de politieke besluitvorming in de stad. Vanaf het moment dat Leefbaar Utrecht groots haar intrede deed in de raad, is besluiteloosheid troef. Dit frustriert bijvoorbeeld het architectuurbeleid, zoals ook het lokale architectuurentrepreneur in Utrecht merkte.

Vorig jaar schreef ik op deze plaats over een brief die culturele instellingen in Wenen hadden opgesteld, naar aanleiding van de 'machtsgreep' van Jörg Haider en zijn partij. Daarin stond onder meer: 'Alle pogingen om kritische kunstenaars en instituten te belemmeren in hun expressie door ze te onthouden van publieke steun of het dreigen daarmee, moet categorisch worden afgewezen. Kunstsubsidies die worden toegewezen door de federale of provinciale overheid zijn geen privé-gelden in het bezit van politieke leiders of de partijen die ze vertegenwoordigen, maar van publieke fondsen die voortkomen uit een pluralistisch samengestelde samenleving.'

Deze tekst stond in verband met pogingen die Haider en zijn mannen deden om via de instituten hun cultuurpolitiek (en bijbehorende buitenlandervrees) uit te oefenen. In Utrecht heerst een ander probleem, maar de relevantie van het brieffragment is er niet minder om. 'We mogen onszelf in Nederland gelukkig prijzen, dat we ons alleen druk hoeven te maken over smaakverschillen in het toekennen van subsidies', schreef ik vorig jaar over de brief, naar aanleiding van de commotie over de harde oordelen van de Raad van Cultuur die vooral theater- en muziekgezelschappen raakten. Helaas blijkt dat we ons in Nederland wél druk moeten gaan maken over het bedrijven van partijpolitiek over de ruggen van culturele instituten. In Utrecht bijvoorbeeld.

[robbert@kunstbeeld.nl](mailto:robbert@kunstbeeld.nl)

# Censuur

In deze Kunstbeeld staan twee artikelen waarin recent in opspraak gekomen kunstwerken aan bod komen. In alle twee de gevallen gaat het om foto's: een werk van Renée Cox, waarop een naakte zwarte vrouw de rol van Jezus vervult bij het Laatste Avondmaal en twee foto's die Tierney Gearon van haar twee naakte kinderen maakte. In dit commentaar komt er een derde controversiële foto bij: een werk van Margi Geerlinks met daarop een meisje dat een gebreide, volwassen vrouwenborst voor haar eigen borst houdt. De foto was afgedrukt in de meest recente Rails, het gratis lezersblad van de Nederlandse Spoorwegen. De directie van de NS vond het werk te aanstootgevend en haalde de hele oplage van Rails terug. Drie fotowerken, drie keer censuur (of pogingen daartoe). De foto van Cox moest van Rudi Giuliani, burgemeester van New York, uit het Brooklyn Museum worden verwijderd op straffe van het stopzetten van de subsidie. De foto's van Gearon moesten uit een expositie bij de Saatchi Collection in Londen verwijderd worden, op straffe van strafvervolgning wegens het verspreiden van kinderporno.

Beide instituten gaven geen krimp. En terecht. De NS is eigen baas en haalde prompt de oplage van Rails terug. Onterecht. Dat het in alle drie de gevallen om foto's gaat (en ook in de meeste andere gevallen van pogingen tot censuur, zoals bij foto's van Robert Mapplethorpe, Andres Serrano, Cindy Marler) is natuurlijk niet toevallig.

De fotografie werd al begin deze eeuw geroemd om de hoge mate van realisme die je ermee kunt bereiken. Een foto heeft iets onmiddellijks en onontkoombars. Ze versluiert niet (tenzij speciale technieken worden gebruikt), zoals een penseelstreek dat wel kan. Vandaar dat de letterlijkheid van de foto's van Cox, Gearon en Geerlinks waarschijnlijk sommige mensen zo hard treft. Ze beelden te expliciet zaken uit die volgens hen in de taboesfeer zitten.

Zouden de beelden geschilderd zijn, dan was de ophef vermoedelijk minder. Dit wordt bewezen door de problemen die Kiki Lamers kreeg met onschuldige foto's van naakte kinderen in haar atelier, die ze als basis voor haar schilderijen gebruikte. De foto's werden in Frankrijk als kinderporno aangemerkt. De schilderijen kregen dat predicaat nooit. Dát de foto's als kinderporno worden aangemerkt en in de taboesfeer worden getrokken is niet alleen in het geval van Lamers een gotspe, maar ook in dat van Gearon, Cox en Geerlinks.

De meisjes van Lamers zijn bedeesd en authentiek. Het gaat om hun kwetsbaarheid, hun onaangetastheid. Zoals bij Gearon kinderlijke onschuld en plezier het leidsmotief zijn en bij Margi Geerlinks thema's als leeftijd, opeenvolgende generaties en de maakbaarheid van het menselijk lichaam bij. Cox valt hier iets buiten, doordat ze bewust meer provocerend te werk gaat. Ze vraagt vooringenomenheid en discriminatie, maar heeft het ook over trots. De aanklagers duwen de kunstenaars in de rol van perverseling. Maar het is natuurlijk andersom. 'Art is in the eye of the beholder', is een gevleugelde uitspraak. In dit geval



**Margi Geerlinks**, 'Young Lady II', 2001, 170 x 125 cm. Edition 9, colourprint/plexiglass/dibond. Courtesy TORCH Gallery

kunnen we over de aanklagers zeggen: 'The dirty mind is in the eye of the beholder'. De aanklagers projecteren hun eigen perverse gedachten op de intenties van de makers. En vellen vervolgens een moreel oordeel, met 'aanstootgevend naakt' als het zwakke excuus. Dit oordeel staat echter een normale discussie over de waarde van de werken en de eventuele levensvragen die ze stellen in de weg. Vragen die de aanklagers vermoedelijk angst inboezemen. Vragen waar de aanklagers niet mee om kunnen gaan, omdat ze een werkelijkheid aan de orde stellen die ze vrezen. Vragen die daarom maar uit beeld moeten verdwijnen. Want als ze niet worden gezien, bestaan ze ook niet.

**robbert@kunstbeeld.nl**

2001 | 05

# Oorlogskunst

Nieuws gaat snel. Op het moment dat dit commentaar wordt geschreven, weigert de Stichting Boijmans van Beuningen nog om de tekening 'Godsvertrouwen' aan de erfgenaam (kleinzoon) van het Joodse verzamelarsechtpaar Flersheim terug te geven. Het kan zijn dat hierin op het moment dat deze Kunstbeeld verschijnt verandering is gekomen en dat de Stichting op haar besluit is teruggekomen en het werk onvoorwaardelijk retourneert. Dat zou een mooie daad zijn.

De claim van de erfgenaam is gerechtvaardigd, zo vinden niet alleen de Amerikaanse overheid (die verrassend actief teruggave van de tekening ondersteunt), maar ook Nederlandse onderzoekers, onder wie iemand van de Rotterdamse gemeente (die niet alleen de tekening onderzocht, maar ook twee andere Toorops uit dezelfde oorspronkelijke collectie). Flersheim moest de Toorops achterlaten op zijn vlucht van Frankfurt naar Nederland. Ze werden in beslag genomen door de Nazi's en vervolgens verkocht. Via een Haagsekunsthandel werd 'Godsvertrouwen' in 1943 verworven door twee leden van de Stichting Boijmans. De Stichting zegt nu dat de twee notabelen 'in goed ver-

trouwen' handelden. Verder vindt de Stichting de zaak verjaard. Toch zou zo'n soort claim eigenlijk niet op verzet van een museum (in dit geval de beherende stichting) mogen stuiten. En zeker niet in het geval van een stichting gelieerd aan Boijmans van Beuningen, verstrengeld als dit museum is met de kwestie van de Collectie Koenings.

Deze kapitale tekeningencollectie van 491 stuks ligt nog altijd in Moskou, waar de Russen het als oorlogsbuit beschouwen. Hoe terecht de Nederlandse claim ook is, de Russen geven geen krimp. Boijmans weet dus hoe het is om gelijk te hebben, maar niet te krijgen. Dat de Stichting nu zeer formele gronden aangrijpt binnen een zo emotioneel gevoelige zaak om de Toorop maar te kunnen behouden, getuigt niet van veel tact. En dat vervolgens het voorstel wordt gedaan dat de claimant de tekening gedurende zijn leven in zijn huis op mag hangen, is bijna schofferend, hoe genereus het ook lijkt.

Het is saillant dat het nieuws over de weigering van de Stichting naar buiten komt, daags na de eerste bevindingen van de Commissie Ekkart en de lancering van de website 'Herkomst Gezocht, Kunst en Tweede Wereldoorlog ([www.herkomst-gezocht.nl](http://www.herkomst-gezocht.nl)). Ekkart onderzoekt in opdracht van de overheid de herkomst van kunstwerken die in de Tweede Wereldoorlog naar Duitsland verdwenen, na de oorlog werden gerecupereerd en vervolgens in het bezit van het Rijk kwamen. De eerste 1090 kunstvoorwerpen waarvan de historie en status nu is onderzocht (ongeveer een kwart van het totaal), zijn opzoekbaar via het net. Belangrijker zijn echter de conclusies en aanbevelingen van Ekkart. Duidelijk is dat de Stichting Nederlands Kunst-

bezit (na de oorlog verantwoordelijk voor het afhandelen van claims op oorlogskunst) vlak na de oorlog te strikt, te formeel en in sommige gevallen fout heeft geoordeeld bij de behandeling van claims voor teruggave van in de oorlog vervreemd of gedwongen afgestaan familiebezit. Ekkart bepleit waar mogelijk een herziening van een aantal zaken en een aanzienlijk soepelere houding bij toewijzing. Die soepelheid kan dus bij het eerste het beste geval (de Toorop) al niet worden opgebracht, althans niet op dit moment van schrijven.

De hele discussie over teruggave van oorlogskunst kwam op gang in de Verenigde Staten, die wel vaker voorop lopen bij dit soort moreel gevoelige zaken. Er is bijna geen land in Europa dat niet inde eigen archieven is gedoken op zoek naar discutabele zaken. Het is goed dat hier websites van worden gemaakt. Zoals het ook goed is dat de veilingwereld en de kunsthandel (bijvoorbeeld The European Fine Arts Fair) er alles aan doen zich niet de handen te branden aan oorlogskunst. Daarvoor gebruiken ze onder meer het Art Loss Register als handboek. Dat teruggave soms met pijn in het hart gebeurt, is logisch. Het zou bijvoorbeeld een forse aderlating voor de Nederlandse collecties zijn, wanneer de Collectie Goudstikker (waarop een betwiste claim ligt) uit de musea zou verdwijnen. Zo is ook de Toorop een prachtige, indringende tekening. Maar voor menig kunstrijker zal 'Godsvertrouwen' voor altijd 'besmet' zijn, wanneer de tekening niet wordt teruggegeven.

**[robbert@kunstbeeld.nl](mailto:robbert@kunstbeeld.nl)**

2001 | 06



# 2001 | 7.8

# Overbruggen

Het Stedelijk Museum in Amsterdam heeft samen met de Stichting de Nieuwe Kerk en de Hermitage in Sint Petersburg een unieke driehoeksverhouding aangekondigd. Gedurende de verbouwing van het museum (gepland tussen november 2002 en maart 2005) zal een deel van de collectie op reis gaan naar Rusland en zal in de Nieuwe Kerk drie jaar lang één grote presentatie worden gemaakt. De relaties tussen het Stedelijk Museum en het Russische museum zijn al warm sinds het overzicht van Kasimir Malevich en de mammoet-tentoonstelling 'De Grote Utopie'. Ook de betrekkingen tussen De Nieuwe Kerk en de Hermitage zijn al vele jaren goed. In de kerk zijn al twee grote collectiepresentaties uit Rusland geweest en een derde staat al in de planning. De Nieuwe Kerk en het Stedelijk Museum kennen elkaar sinds Wim Beeren daar ooit een expositie met beeldhouwkunst uit de collectie van het Stedelijk maakte. Een driehoeksverhouding van oude vrienden derhalve.

In de eerste plannen voor de Hermitage is sprake van een overzicht van Nederlandse kunst na 1945 (een verkleinde versie van Beatrix' expositie) en een Cobra-tentoonstelling. Het overzicht van Nederlandse kunst is deze zomer al te zien, Cobra volgt in 2003. Daarnaast ontvouwd Fuchs de eerste plannen voor de drie 'kampeer'-tentoonstellingen in de Nieuwe Kerk. In de eerste expositie volgend jaar staan grote installaties uit de eigen verzameling centraal (onder andere van Judd, Nauman en Hirst). In 2003 krijgt Daniel Buren de kerk ter beschikking en in 2004 komen de (video)projecties uit de eigen collectie aan bod. In een bijzin bij het nieuws staat dat het Stedelijk naast de nu aangekondigde plannen nog zoekt naar een andere tijdelijke ruimte voor tentoonstel-

lingen. Dat zou fijn zijn. De herenafspraken zijn mooi. Prachtige exposities liggen in het verschiet (al roept de keuze van Buren vraagtekens op). Prachtige tentoonstellingen die ook redelijk braaf zijn. Een kuiering door de depots, de soms briljante inricht-hand van Fuchs er overheen en er staat een tentoonstelling. De prelude van Beeren heeft getoond dat dit mogelijk is, maar heeft ook laten zien hoe moeizaam de verhouding is tussen het interieur van de kerk en de moderne kunstwerken. Op dit punt mogen we echter vertrouwen hebben in Fuchs.

Belangrijker is dat het Stedelijk in de nu gepresenteerde plannen de actualiteit links laat liggen. Stedelijk Bureau Amsterdam zal vanzelfsprekend doorprogrammeren, maar deze kleine ruimte kan nooit het gewicht van een museum krijgen. De roep om in het museum zelf meer aandacht te besteden aan de actualiteit wordt steeds sterker. De jongste ontwikkelingen in de schilderkunst werden nog wel redelijk gevolgd, maar er was te weinig ruimte voor contemporaine kunstenaars die zich in installaties verstaan met de alledaagse werkelijkheid en daar een (conceptuele) interpretatie van geven. Die contemporaine kunst was de afgelopen zes jaar wel te zien in Eindhoven, in het Van Abbemuseum Entr'acte aan de Vonderweg.

In deze tijdelijke ruimte die het Van Abbe moest betrekken doordat het eigen gebouw werd verbouwd (een verblijf dat ook nog eens jaren langer duurde dan gepland), kwam in de afgelopen jaren een indrukwekkende stoet hedendaagse kunstenaars langs, die op het internationale podium van de avant-gardistische kunst de toon zetten. En zij maakten verschillende memorabele installaties, die binnen het oeuvre van belang zijn. Voor een

deel was het verkennen van de nieuwste ontwikkelingen puur veldwerk, zoals Jan Debbaut (directeur van het Van Abbe) vertelt in een interview in deze Kunstbeeld waarin hij terugblijkt op zes jaar Vonderweg. Het Eindhovense museum greep echter ook de kans om in de tijdelijke ruimte te experimenteren met tentoonstellingsconcepten. Die concepten hebben vervolgens gevolgen gehad voor de opzet en invulling van de nieuwbouw. Zo'n actieve positie valt van het Stedelijk Museum niet te verwachten. Rudi Fuchs is er de figuur niet na om de jongste trends na te jagen op het moment dat deze nog gloeiend heet zijn. Het is echter te hopen dat Fuchs de mogelijkheid grijpt om dingen uit te proberen die binnen de vertrouwde muren aan de Paulus Potterstraat niet kunnen. In het 'oude' museum liggen de patronen behoorlijk vast. De context daar dicteert voor een deel al de aanpak van een tentoonstelling (al liet Beeren met 'Energieën' zien hoe avontuurlijk het gebouw ook in te vullen is).

Nu is de kans om op een 'logeeradres' nieuwe kaders te scheppen voor een beleid op het gebied van actuele kunst. Zoals Jan Debbaut dat in Eindhoven deed (overigens met zijn conservatoren Jaap Guldemon, Marente Bloemheugel en de helaas te vroeg gestorven Selma Klein Essink). Het ontbrak in het Stedelijk de laatste jaren aan dynamiek op het gebied van de jongste ontwikkelingen in de kunst. Laat de periode van de nieuwbouw een moment zijn om niet alleen te overbruggen in de Nieuwe Kerk en de Hermitage, maar ook om te laten zien dat het Stedelijk met minstens één been in de 21ste eeuw staat. Daarvoor moet een geschikte tijdelijke ruimte worden gezocht.

[robbert@kunstbeeld.nl](mailto:robbert@kunstbeeld.nl)

2001 | 09

# Tijd

Een kunsttijdschrift heeft een ambivalente verhouding met 'de tijd'. We koesteren de actualiteit en de tijdsgeest, omdat daarin de werkelijkheid van nu terug te vinden is. We blikken ook graag terug op wat geweest is, omdat daarin de oorsprong ligt van alles wat in heden en toekomst gebeurt. Steeds opnieuw moeten we afwegen welke kunstenaar, welke tentoonstelling, welk onderwerp relevant is voor de verschillende lagen van tijd die we aan bod willen laten komen. Het wegen van het verleden is daarbij het minst moeilijk. Het verleden heeft zich al bewezen, chroniqueurs hebben het ontleed en van de ballast ontdaan. Lastiger is het inschatten van de eigen tijd. In de mist van hypes en trends, moeten de figuren met een blijvende aanwezigheid gevonden worden. Als kunsttijdschrift proberen we hierin een gids te zijn. Daarbij hoort zoeken en mistasten, maar we zijn ervan overtuigd dat we uiteindelijk die mensen vinden, die een blijvende bijdrage aan de (Nederlandse) kunstgeschiedenis leveren. Bij het volgen van de eigen tijd komt een ander dilemma bovendien, waarmee een tijdschrift worstelt: deadlines. Tussen schrijven en verschijningen zit een te lange tijd om het dagelijks nieuws en de meest actuele, verrassende galerietentoonstelling te kunnen bespreken. Met de reviews vangen we dit probleem deels op. Het geeft de mogelijkheid

interessante jonge talenten te signaleren. Het is natuurlijk jammer dat de tentoonstelling niet meer te bezoeken is, maar met een review kunnen we toch kunstenaars aan de orde brengen, waarvan we denken en vinden dat ze ook in de toekomst een rol zullen spelen. Zeker voor galerietentoonstellingen is deze vorm van signaleren een goede manier. Vaak gaat het om onbekende namen, waar we in een preview weinig mee kunnen. Het nieuws is een ander verhaal. Hierin lopen we vrijwel altijd achter de feiten aan. Kranten zijn ons hierin de baas. Als tijdschrift kunnen we alleen proberen een nieuwsfeit in een breder kader te zetten of met een diepere duiding opnieuw betekenis te geven. Er is één ontsnappingsmogelijkheid: internet.

Met veel plezier kondigen we daarom de opening van de eigen website van Kunstbeeld aan: [www.kunstbeeld.nl](http://www.kunstbeeld.nl). De eerste maanden zal de site nog niet helemaal optimaal functioneren, maar tegen het einde van het jaar hopen we alle onderdelen volledig ingevuld te hebben. Op de website komt onder meer informatie te staan over de activiteiten in het kader van het jubileumjaar. Want Kunstbeeld bestaat 25 jaar. Een respectabele leeftijd, dus kunnen we eigenlijk wel zeggen dat we het gevecht met 'de tijd' tot nu toe steeds in ons voordeel hebben kunnen beslissen.

Kunstbeeld is in die jaren een gids geweest door kunstenland. Deels servicegericht, deels een inhoudelijk kompas op alles wat in de musea en galeries gebeurt. Om het service-karakter van Kunstbeeld nog verder te versterken, hebben we besloten om met ingang van dit nummer een nieuwe sectie aan het blad toe te voegen: zestien pagina's met nieuws, boekbesprekingen, korte interviews en reportages en een ruimer aanbod aan signalementen van komende (galerie) tentoonstellingen. Met name met dit laatste onderdeel hopen we meer exposities aanbod te kunnen laten komen, dan tot nu toe mogelijk was. De signalementen zijn een afgeleide van de ruime vooruitblik op de openingstentoonstellingen in september, waar we dit jaar net als vorig jaar het galerieseizoen mee beginnen. Ook nu weer brengen we onder de titel 'De Opening' vijftientig kunstenaars op evenzoveel expositieplekken. Een getuigenis van de enorm rijke schartering waarmee de galeries en musea ons iedere maand weer verrassen. Tentoonstellingen die gevestigde namen uit het verleden eren of het jongste talent in de schijnwerpers zetten. Zo blijven we bij en proeven we steeds opnieuw de geest van 'de tijd'.

[robert@kunstbeeld.nl](mailto:robert@kunstbeeld.nl)



Michael Zeeman schreef in de Volkskrant een sarcastische kritiek op het concept van de Jheronimus Bosch-tentoonstelling. Hij laakte de decorbouw, de breeduitgemeten opzet en de loer die het publiek wordt gedraaid, omdat van een echte monografische expositie geen sprake is door het gemis van de allerbelangrijkste werken en bijgevolg slechts de 'minder spectaculaire' stukken te zien zijn. Het meest bitter was hij in het afwijzen van het experiment om ook de invloed van Bosch op de hedendaagse kunst te tonen. '(...) welke zot kwam op het idee om gelijkvloers, beneden de eigenlijke Jheronimus Bosch-uitstalling, een hele zaal uit te leveren aan eigentijdse gekkigheid, om te bewijzen dat de geest van Jheronimus Bosch de eigentijdse kunst nog altijd bevrucht? (...) Op sommige werken constateer je inderdaad een knullige verwerking van beelden van Bosch, bij andere mag je er geheel vrijblijvend een slag naar slaan', zo stelt hij. Verderop in zijn verhaal roemt hij echter de pre-

sentatie van schilderijen uit de zeventiende eeuw in de context van Bosch: '(...) door te laten zien hoe de 'Keisnijding' die Bosch schilderde nog tot in de zeventiende eeuw een populair onderwerp was bij Hollandse schilders, komt het werk van Bosch in perspectief te staan.' Klaarblijkelijk hebben we hier dus vooral van doen met een criticus die niets heeft met twintigste eeuwse kunst en dat maskeert met een aanval op het concept om oude en nieuwe kunst in één expositie te integreren.

Zeeman houdt ervan als de lijnen scherp zijn: een concreet motief, dat bijna tweehonderd jaar later nog steeds tot het idioom van de (serieuze) kunstenaar behoort. Eigentijdse mormels die op een meer abstracte manier Bosch als inspiratiebron nemen, zijn niet serieus te nemen. En een museumdirecteur die ze in één tentoonstelling met de meester opneemt, beledigt naar de mening van Zeeman zelfs het serieuze werk van de Bosch-onderzoekers, waarvan de neerslag wel

degelijk in de tentoonstelling is terug te vinden. Zeeman zal een gewillig gehoor vinden. Het experiment van Chris Dercon zal velen te machtig zijn. Misschien is het ook niet handig om mensen die verwachten naar een oude meester te gaan kijken (wat voor een deel een specifiek publiek trekt) als eerste te confronteren met werk van hedendaagse kunstenaars. Werk bovendien, waarvan een deel van dat publiek openlijk het nut en de artistieke waarde in twijfel trekt. Dat komt al snel over als een provocatie.

Dàt Dercon de beeldende kunst integreert in een breed opgezette tentoonstelling over een oude meester, is een dapper initiatief. Binnen een vaste opstelling is het al wel vaker gedaan (Sjarel Ex deed het tien jaar geleden bijvoorbeeld met succes in het Centraal Museum), maar binnen zo'n expositie-concept is het toch vrij nieuw.

Het mooie is dat Dercon voorbij de hypes en waan van de actualiteit kijkt en de hedendaagse kunst heel nadrukkelijk in het continuüm van de kunstgeschiedenis plaatst. Bosch maakt samen met kunstenaars als Robert Gober, Bill Viola, Pipilotti Rist en J.C.J. Vanderheyden onderdeel uit van één groot complex web van onderlinge relaties, ook al overspannen de draden soms 500 jaar.

Waarom mag je een kunstenaar die zich in woord en beeld schatplichtig verklaart aan de middeleeuwse meester niet in zo'n context brengen? Het op voorhand desavoueren van de motieven en betekenis van de eigentijdse kunstenaar, zegt meer over de visie van de criticaster op die eigentijdse kunst, dan over de werkelijke kunsthistorische relevantie van de vergelijking.

Wat Dercon te verwijten valt, is voor een deel de positionering van de werken in de expositie, maar vooral het gebrekkig expliceren van de rol van de individuele werken binnen de tentoonstelling. De hele expositie is een bijna educatieve exercitie, om meer inzichten te geven in de leef- en werkomgeving van Bosch, zodat we meer zicht krijgen op de betekenis van zijn werk. Wat op de bovenverdieping kan (waar het 'oude' deel staat opgesteld), moet ook beneden kunnen. Desnoods met de aloude tekstbordjes. Voor de Bosch-tentoonstelling betreedt een kunstpubliek de zalen, dat primair voor de oude kunst komt. Juist dat publiek moet geïnformeerd worden over de intenties van de eigentijdse kunstenaars, wil het presenteren daarvan enige zin hebben binnen zo'n concept. In die zin heeft Zeeman gelijk. Helaas diskwalificeert hij echter de complete inbreng van de eigentijdse kunst. Terwijl het lef van Dercon wel degelijk kunsthistorische én inhoudelijke merites heeft. Al was een iets strategischer inpassing waarschijnlijk slimmer geweest.

2001 | 10

# Eenheid

Begin oktober werd bij de Boekmanstichting in Amsterdam een avond belegd over de staat van het Nederlandse galeriewezen. Een meneer van de Duitse galeriebond mocht uitleggen hoe professioneel de Duitse galleries georganiseerd zijn, Nederlandse galeriehouders mochten zich verdedigen tegen opmerkingen over amateuristisch gedoe in ons land en uitgever Joost Nijsen mocht verhalen over de voordelen die een bundeling van krachten de literatuur opleverde. Kees van Twist – directeur van het Groninger Museum – probeerde als voorzitter van de avond de gesprekspartners te prikkelen door advocaat van de duivel te spelen tegenover de forumleden: de eerder genoemde Nijsen, Annet Gelink (galeriehoudster), Erik Bos (voorzitter van de Galeriebond), Roland Janssen (voorzitter van de Galerievereniging) en Paul van Rosmalen (kunsthandelaar).

De avond was mede belegd door de Mondriaan Stichting en stond in het kader van het verschijnen van de publicatie 'Kunst te koop! Artistieke innovatie en commercie in het Nederlandse galeriebestel'. De teneur: de Nederlandse galleries presteren onder de maat, ze weten te weinig kopers te trekken, hun omzetten zijn te laag, musea kopen nauwelijks bij ze, ze leunen te zwaar op subsidies voor deelname aan beurzen, ze weten kunstenaars die doorbreken in het buitenland niet vast te houden, ze zijn niet zakelijk ingesteld en zijn maar matig georganiseerd. Kortom: het gaat niet goed met de Nederlandse galleries. Vanzelfsprekend kwam er weerwoord en verzet. Zowel van achter de forumtafel als uit de zaal. Van Twist speelde zijn rol als provocateur met verve, maar sloeg soms ook de plank mis. Teveel zette hij de aanpak in Duitsland op een voetstuk en teveel vergeleek hij de Duitse situatie één op één met de situatie in Nederland, daarbij cultuurverschillen en (kwantitatieve) omstandigheden voor het gemak even negerend. De mening onder de aanwezige galeriehouders was in ieder geval dat de zaken te negatief werden voorgesteld en dat

het veel minder slecht ging dan gesuggereerd. Een logische reactie, maar voor een deel was het ook de kop in het zand steken.

Nederland heeft een zeer zwakke verzamelcultuur. Daar kan de galeriehouder maar weinig aan doen, dat heeft te maken met het feit dat een Hollander voor een kunstwerk moeilijk geld op tafel legt. De calvinistische inborst en spreekwoordelijke zuinigheid zijn daar zeker debet aan. Toch valt de galeriehouders, zowel als de overheid ook wel iets te verwijten en ligt er ruimte voor verbetering. Aanbevelingen hiertoe doet onder meer Ingrid Janssen in 'Kunst te koop!'. Het gaat van het zwaarder laten wegen, van het hebben van erkende galleries bij het toekennen van subsidies aan kunstenaars en het verplichten aan musea om hen toegekende bijdragen in aankopen van jonge Nederlandse kunst te besteden bij Nederlandse galleries tot het gedeeltelijk fiscaal aftrekbaar maken van kunst aankopen door particulieren. Vooral dat laatste zal zeker een opsteker zijn.

Staatssecretaris Rick van der Ploeg – ook aanwezig – beloofde in zijn nawoord te zullen informeren naar de mogelijkheden. Hijzelf ziet een vitale particuliere markt als een belangrijk uitgangspunt voor een goed galerieklimaat. Verder signaleert hij de behoefte aan meer onderlinge samenwerking tussen niet alleen galleries, maar ook andere partijen in de kunstwereld. Internet zou daar naar zijn idee een rol in kunnen spelen. Het thema samenwerking kwam nog op een ander moment in de discussie aan bod: bij de vraag of de Galeriebond en de Galerievereniging niet moeten fuseren. De twee voorzitters zien de noodzaak niet en vinden voorlopig dat de innige samenwerking die de afgelopen jaren gestalte kreeg voldoende is. Fusie is echter wel degelijk heel belangrijk. Eén orgaan kan een veel krachtiger én daadkrachtiger partij zijn tegenover zowel andere partijen in de kunstwereld als de overheid en zelfs de financiële wereld (verzekeringen bijvoorbeeld). Daarnaast zou een fusie een belangrijk psychologisch signaal

zijn: dat er niet verschillende soorten goede galleries zijn, maar één soort goede galerie. De Nederlandse galeriewereld houdt erg van Hoeksche en Kabeljauwse twisten. Meestal is de KunstRai het toneel waarop die twisten uitgevochten worden. Identiteit staat hierin centraal: avant-gardistische galleries tegenover meer traditionele galleries, ofwel artistiek versus commercieel. Galerie A wenst niet met Galerie B op één beurs te staan, omdat haar kunst van te laag allooi zou zijn. Pure arrogantie, maar wel de realiteit in Nederland Galerieland. Het schisma manifesteert zich in de twee belangenverenigingen: de één (de Galeriebond) wordt gezien als de vertegenwoordiging van het A-segment, de ander (de Galerievereniging) als de vertegenwoordiging van de rest.

Een typisch Hollands verschijnsel, dat creëren van meerdere zuilen. Het onderscheid is nonsens. Avant-gardistische kunst is geen betere kunst dan conventionele kunst. Het is een ander soort kunst. Het is ook zeer de vraag of het brengen van avant-gardistische kunst ook automatisch betekent dat de bedrijfsvoering van de galerie goed is. Dat er twijfels zijn over het gehalte van een aantal galleries in de Galerievereniging is wel logisch. De Vereniging kent geen ballotage, een belangrijk struikelblok voor de Bond. Wat nodig is zijn duidelijke basisregels waaraan een galerie moet voldoen om een keurmerk te krijgen. Dit moeten geschreven regels zijn, zodat persoonlijke smaak of voorkeur bij een eventueel selectieproces wordt vermeden. Komen zulke regels op papier en accepteert iedereen zo'n toelatingseis, dan kan een fusie niet uitblijven. Gelukkig is ook een aantal galleries binnen de Bond daar van overtuigd. Gezien de vergaande samenwerking die er nu al is tussen de twee organen, moet een fusie mogelijk zijn. Het liefst op korte termijn, zodat de marktpositie van de branche én de Nederlandse kunstenaars snel kan verbeteren.

[robbert@kunstbeeld.nl](mailto:robbert@kunstbeeld.nl)

2001 | 11

Een vijftiengjarige bestaan is aanleiding voor veel terugkijken en reflecteren, maar ook voor dromen over de toekomst.

Pipilotti Rist is op dit moment in de beeldende kunst een van de meest tot de verbeelding sprekende dromers. In haar bij Phaidon verschenen midcareer-monografie, gunde ze ons een kleine blik in haar nog ongerealiseerde dromen. Zo zou ze graag een pretpark voor de kunst willen bouwen, tezamen met architecten, musici, ontwerpers en schrijvers. Een fantastisch idee! Dé man op aarde die zou moeten meehelpen aan de realisatie van dat idee is Bill Gates, de miljardair van Microsoft die wel eens een handschrift van Leonardo voor een grijpstuiver koopt en wel vaker interesse in kunst heeft getoond. Met een fractie van zijn kapitaal kan een plek op aarde worden gecreëerd, waarin de verbeelding nu eens echt aan de macht is. Van mij mag Gates er dan ook een paviljoentje tussen zetten om zijn elektronische liflifjes te pluggen. Alles voor de kunst!

Wij krijgen dan namelijk een entreegebouw van La Rist zelf. Een droomstart voor een korte vlucht uit de meedogenloos alledaagse maatschappij. Ik zie wel iets in een jungle waar Rist al slingerend (zodat de camera mooi mee slingert) doorheen waart. Een soort metafoor voor de manier waarop wij ons door de asfaltjungle spoeden. Natuurlijk moet er ook een paviljoen komen van Bruce Nauman. Het te bouwen kunst-eldorado hoeft niet louter een warm bad van vermaak te zijn. Nauman zou een ruimte kunnen maken, waarin we opgaan in de stemmen in ons hoofd, waarin we verwaald raken in de onwillekeurige bewegingen van onze psyche. Nauman zal ons pijnigen met onze verborgen angsten, maar ons ook kietelen met gedachten die we zelf niet durven formuleren. Marlene Dumas ontwerpt het spiegelpaleis, met haar intense portretkunst als de substituten voor het glimmende glas. Dan Flavin bezorgt ons een onvergetelijke ruimtelijke ervaring met zijn tl-buizen die de

zalen in zijn kabinet segmenteren in vlakken van kleurrijk licht. Aernout Mik tovert ons binnen in zijn surreële maquettewereld, waarin alle logica met voeten wordt getreden. Takashi Murakami bezorgt ons een psychedelische trip met zijn olijke, cartooneske paddomannetjes. Jeff Koons ontvangt ons in de kinderlijke onschuld van zijn speelgoedwereld. Mike Nelson laat ons verdwalen in de verboden stad van een subcultuur. Talloos zijn de mogelijkheden. We zullen zwerven van ervaring naar ervaring, ondergebracht in bouwsels van hedendaagse architecten die ons uitdagen om voorbij de gangbare vier standaardmuren te denken.

Maar ook kunstenaars kunnen de environments ontwerpen. Thomas Schütte, Atelier van Lieshout, Stephen Graig, Julian Opie, ze zijn allemaal in staat om het middel van de architectuur op een eigengereide manier naar hun hand te zetten. Matthew Barney, Mike Kelley, Bill Viola, Douglas Gordon, Ilya Kabakov, onze eigen Marijke van Warmerdam, ze weten hoe ze een ruimte kunnen herscheppen in een zinnelijke ervaring. En dan niet opgepropt in een enkel zaaltje in een tentoonstellingsruimte, maar in de vrijheid van een eigen omhulsel. Domeinen die doelbewust betreden moet worden, met daartussen de pauzeruimtes van openbaar gebied.

Zo wordt het pretpark voor de kunst een buitengewoon interessante optie als opvolger van het wat vastgeroeste concept van het museum. Een pretpark is van de eenentwintigste eeuw – een allesomvattende totaalervaring waarin alle disciplines een gelijkwaardige rol krijgen –, terwijl het museum eigenlijk altijd een negentiende eeuwse fenomeen zal blijven (hoe creatief de grenzen ervan in de twintigste eeuw ook zijn opgerekt). Natuurlijk heeft het woord pretpark een negatieve connotatie. Het sluit serieuze contemplatie uit. Mis. Met het kunstpretpark kunnen we ook het entertainment concept verder evolueren. Ook hier kan een beter uitgebalanceerd huwelijk tussen de zintuigen tot stand worden gebracht: strelingen van oog, oor, tastzin en reuk (we moeten de culinaire mogelijkheden niet vergeten!), met daarnaast een uitdagende scherping van de geest. Het visuele plezier van Gé-Karel van der Sterren naast een introspectieve installatie van Thierry de Cordier. Ik droom graag met Pipilotti mee.

**robbert@kunstbeeld.nl**

# Droom

2001 | 12.1

# Gratis

2002 | 02

Gratis naar het museum. Het is een prachtig concept. Breng de cultuur dichterbij de mensen! Betover ze met dat wat aanspreekt: voor niets naar binnen! Het is fantastisch, maar het is de vraag of het helpt. Cultuurbesef breng je niet bij door het de mensen cadeau te doen. Cultuurbesef moet groeien. Geef je het museumbezoek gratis weg, dan wordt er even uit nieuwsgierigheid van geproefd, maar is de kans op een langdurige vrije met de kunsten niet groot.

Gezien de hausse aan initiatieven voor gratis toegang in Nederland – vooral het Fries Museum scoorde publicitair met de mededeling één dag per week gratis open te zijn – is men niet tevreden met de ruim 20 miljoen museumbezoeken die er in 1999 (het laatst gemeten jaar) waren. Daar moet meer in zitten. Kwantiteit is echter iets anders dan kwaliteit. Zijn museumbezoeken de kijkcijfers van de Nederlandse museumwereld? Wie scoort telt mee, wie maar een paar duizend mensen haalt is de risée?

Zoiets lijkt het wel. Want als het Bonnefantenmuseum iets van 100.000 bezoekers trekt in het jaar na de opening van de nieuwbouw, dan worden politiek en bevolking onrustig. Al dat gemeente- en provinciegeld dat daar in is gaan zitten! Wie het programma van het Bonnefantenmuseum kent, kan echter bevroeden dat het 100.000 mensen met hart voor de kunst zijn geweest. Toch deed het Maastrichtse museum een poging de cijfers op te krikken met een expositie over de advertenciacampagnes van Benetton. Hoe interessant ook – en dat was het wel degelijk – de tentoonstelling was een fremdkörper in het expositiebeleid. Het is zonde dat een gerenommeerd museum haar identiteit te grabbel moet gooien om mee te doen in de populariteitscompetitie. Natuurlijk is het prachtig als meer mensen naar het museum gaan. Als meer mensen zich laven aan de kunstschaten. Maar dan wel omdat ze het ook willen. Overigens is het Bonnefantenmuseum één van de musea die de vaste collectie gratis laat bezoeken, om vervolgens voor de bruikleen-

exposities iets meer te laten betalen (de Engelse methode). Per saldo kan dit bij meerdere tentoonstellingen tegelijk duurder uitpakken dan de vroegere eenheids-toegangsprijs. Gratis is dus niet altijd goedkoper.

Uit de statistieken blijkt dat van de Nederlanders boven de 18 jaar 14% in 2000 drie tot elf keer per jaar een museum bezocht. Dit percentage is al jaren stabiel. Dit is niet weinig, dit is de realiteit. Met het gratis opengooien van de museumdeuren zal dit getal misschien één of twee procent stijgen, maar we zullen moeten accepteren, dat minder dan een zesde van de Nederlanders werkelijk in cultuur is geïnteresseerd.

Om dit te veranderen zal een cultuuromslag nodig zijn. En die kan alleen maar beginnen in het onderwijs. We hebben sinds een paar jaar het vak CKV (Culturele en Kunstzinnige Vorming) op de middelbare school. Dit vak bungelt echter ergens aan de onderkant van het vakkenpakket. De scholieren hebben het druk zat met alle overige vakken die ze moeten volgen en veel scholen (gelukkig zijn er uitzonderingen!) nemen niet de moeite genoeg middelen ter beschikking te stellen om het vak werkelijk inhoud te geven. Cultuureducatie heeft simpelweg geen prioriteit. En zonder cultuureducatie geen belangstelling voor cultuur en dus weinig museumbezoek.

Er is wel een trendverandering zichtbaar. Steeds meer musea komen met kinderactiviteiten danwel kinderafdelingen. Zo scheppen ze in ieder geval de mogelijkheden om de musea voor kinderen en jongeren meer bereikbaar te maken (en indirect voor de scholen om het lesprogramma beter invulling te geven). Daarnaast zijn steeds meer musea gratis toegankelijk voor kinderen onder de zestien of achttien jaar. Die vorm van gratis openstelling zal op den duur waarschijnlijk vruchtbaarder zijn, dan de volwassenen die even voor niets een rondje gaan wandelen door een museum, omdat het nu eenmaal kan.

[robbert@kunstbeeld.nl](mailto:robbert@kunstbeeld.nl)

# Spannend

Een spannende nieuwe expositieplek is geopend in het Palais de Tokyo in Parijs. Een *site de création contemporaine*, wat zoveel betekent dat niet van een normaal museum sprake is, maar van een tentoonstellingsplek die constant anders is dan je verwacht. Een plek die bijvoorbeeld tot twaalf uur 's nachts open is (Parijs heeft al het Centre Pompidou dat tot tien uur open is), een plek waar alle mogelijke disciplines in constante dialoog zijn en naast elkaar danwel door elkaar worden gebracht, kortom een plek waarin dynamiek en interactie de sleutelwoorden zijn. De architecten die het Palais (een protserig neo-classicistische 'tempel' uit de jaren dertig) van binnen verbouwden namen een Arabische souk als uitgangspunt. Ook daar gaat het niet alleen om het uitventen van de waar, maar om de interactie tussen mensen. Zo'n souk is een essentieel sociaal onderdeel van het dagelijks leven. De Fransen zullen dromen dat Palais de Tokyo zo'n functie gaat vervullen voor de culturele Umwelt van de Parijzenaars (en alle andere bezoekers natuurlijk).

Het is een prachtig gegeven. Weg met de statische tentoonstellingen! De moderne kunstbezoeker participeert. Kleurt een tekening op de wand in. Discussieert met een 'mediateur' (ook de oude, vertrouwde suppoost komt het Palais niet meer in). Het komt al een beetje in de buurt van het entertainmentpark voor de kunst waar ik in het jubileumnummer al van droomde, maar dan dus in de vorm van een grote open marktplaats.

In Nederland kennen we uit de jaren zestig ook zo'n concept: de Meerpaal in Dronten. In die mul-

tifunctionele ruimte kon alles tegelijk: een voorstelling, een tentoonstelling, een sportwedstrijd, de vergadering van het buurtcomité. Hoe meer activiteit, hoe levendiger het culturele klimaat beleefd kon worden. Ook een marktplaats dus, of – om in de termen van de Forum-beweging te blijven – een kashba. Op papier was het prachtig. Maar een theatervoorstelling dicteert nu eenmaal stilte, dus hield de utopie niet lang stand. Gelijktijdige evenementen zijn al heel lang van de baan, maar in 1999 vond de gemeente dat het gebouw maar helemaal weg moest. Het denkproces is nog volop aan de gang, maar zeker is dat er forse ingrepen zullen komen.

De vraag is of het nieuwe Palais de Tokyo niet eenzelfde modegevoelig 'ding' is. Misschien. Maar dat maakt het juist zo mooi. Nu is de tijd rijp om dit soort spannende nieuwe formules te ontwikkelen. Juist omdat de kunst van vandaag zo enorm hybride is. Kunstenaars hebben zelf al de schotten tussen disciplines weggebikt en dan moeten ook de instellingen eraan geloven.

Wie de website bezoekt – [www.palaisdetokyo.com](http://www.palaisdetokyo.com) – wordt aangestoken door het enthousiasme en de waarachtige poging tot iets nieuws. Het is ook goed dat er nu een plek is waar de randvoorwaarden aanwezig zijn om de prachtige concepten van kunstenaars over bijvoorbeeld publieksparticipatie in de praktijk te toetsen. Zo kunnen we zien wat de houdbaarheid van die mooipraat is.

In ieder geval lijkt het Palais de Tokyo een stuk spannender dan Witte de With in Rotterdam dreigt te gaan worden. Ook dat is nu in Franse handen, ook hier zal interactie en het afbreken van schot-

ten tussen de disciplines hoog in het vaandel staan, maar te vrezen valt dat Catherine David in Rotterdam een minder speelse en dynamische 'marktplaats' zal gaan scheppen dan haar collega's Nicolas Bourriaud en Jérôme Sans in Parijs. Bij David gaat het vooral om intellectuele schatgraverij, waarbij soms onpeilbare dieptes worden bereikt. De eerste tekenen van Bourriaud en Sans wijzen erop dat in het Palais de Tokyo plezier hebben toch ook heel belangrijk is.

De twee directeurs weten zich in ieder geval gesteund door de huidige Franse premier Lionel Jospin (tevens presidentskandidaat). Die opende trots deze culturele site, die de overheid jaarlijks ondersteunt met twee miljoen Euro. In Frankrijk pronkt zo een premier met culturele veren in pogingen om de gunst van het volk te winnen. Kom daar maar eens om in Nederland. Daar heeft het Rijksmuseum een genereuze gift voor nieuwbouw mogen ontvangen, maar dat is dan ook meteen opvallend. De Amsterdamse wethouder voor cultuur is al maanden bezig het Rijk ook substantieel aan de nieuwbouw van het Stedelijk Museum bij te laten dragen, maar voor die moderne fratsen is de animo tot subsidiëren aanmerkelijk kleiner.

En dan hebben we het nog niet eens over een volwassen centrum voor hedendaagse kunst dat Amsterdam al heel lang node mist. Misschien toch maar eens in Parijs te rade gaan, om ook in onze hoofdstad wat culturele spanning en sensatie te krijgen.

**robbert@kunstbeeld.nl**

2002 | 03

# 2002 | 04

# Beurs

Mocht Erik Hermida eind februari de Art Rotterdam hebben bezocht, dan zal hij niet vrolijk zijn geworden van wat hij zag. Het besef dat een fors deel van de daar aanwezige galleries (en zeker niet de minste) geen *acte de presence* zal geven op de door hem georganiseerde KunstRai in mei, moet hem toch droef hebben gestemd. Want wat een beurs! Zelden een kunstbeurs meegemaakt waar je zo vrolijk van werd, waar in vrijwel iedere stand iets te beleven was, waar de kwaliteit universeel hoog was, waar de deelnemers zo positief gestemd waren. Dat dat kon in Nederland, je zou het bijna zijn vergeten. Ergens in een grijs verleden – zo rondom 1988 – zorgde een KunstRai nog wel eens voor blijde gezichten, de Art Twenthe kende een heel optimistische start – al lijken de galleries ook al niet meer oostwaarts te willen kijken – en de Art Amsterdam kon in de alternatieve beginjaren nog wel eens op instemmend geknik rekenen. Sinds de Art Rotterdam echter drie jaar geleden op het toneel verscheen, lijkt de Maasstad de gunst van de beursgaande galleries gewonnen te hebben. Zelfs Paul Andriessse deed weer eens mee aan een Nederlandse beurs.

Vroeger was het helder en had je de KunstRai. Een jaarlijks feestje. Tegenwoordig is het beurzenlandschap een moeras met eilandjes in alle uithoeken van het land: de KunstRai nog steeds in Amsterdam, de Art Rotterdam in de Maasstad, Art Twenthe in Hengelo, de HAF in afwisselend Utrecht en Den Haag, de Artiade in Alkmaar en de AFA in Rosmalen. Daar komen nog twee nieuwe initiatieven bij: de MAF (Major Art Fair) in Amsterdam en een Maastrichtse versie van de KunstRai. Een overvolle agenda met sterk wisselende kwaliteit. Tel daar

de Art Brussels, de Art Cologne en de Lineart bij op (allemaal op rijafstand van Nederland) en er is sprake van een overkill.

De chaos wordt groter wanneer de beurzen in de tijdsplanning ook nog eens in elkaars vaarwater gaan zitten. De Art Brussels is de eerste week van mei, de KunstRai is in de derde week van mei en de MAF heeft zich daar nu ostentatief tussen genesteld in de tweede week van mei. Los van het feit dat geen galerie in staat is aan meer dan één van de drie mee te doen, is het ook een raar soort ellebogen-gevecht (dat overigens met name door de MAF wordt gevoerd).

Hoewel samensteller Jaap Witzenhausen het ontkent, heeft het er alle schijn van dat de MAF een anti-beurs is. Onvrede onder de galleries van de 'Art Amsterdam'-sectie binnen de KunstRai heeft voor deze afsplitsing van 26 galleries gezorgd. Het is een oud mechaniek. Al eerder rebelleerden de 'kwaliteitsgalleries' uit Amsterdam en Rotterdam, om daarna achtereenvolgens uit te wijken naar de Beurs van Berlage (begin jaren negentig), de Westergasfabriek (de eerste Art Amsterdam's midden jaren negentig) en Maastricht (de eerste totaal geflopte MAF een paar jaar geleden).

Het kernpunt van het verzet: de 'kwaliteitsgalleries' vinden dat hun kwalitatieve waar verzuipt binnen het in hun ogen braderie-achtige aanbod bij teveel andere galleries op de KunstRai. Erik Hermida balloteert niet genoeg bij het toewijzen van de plekken in de hal. Nu wekt de Rai inderdaad de indruk dat het verkopen van vierkante meters beursoppervlak belangrijker is dan het creëren van een kwalitatief interessante beurs. Er zit geen lijn in de selectie, er is geen poging om te komen tot

een harmonisch geheel, kortom het komt over als een bij elkaar geraapt zaakje.

Dit jaar probeert de KunstRai iets aan krediet terug te winnen bij de 'kwaliteitsgalleries', door in feite twee beurzen te creëren: een kleine hal met de 'Art Amsterdam' (een paar jaar terug werden de rebellen weer binnengehaald en in een eigen sectie gezet, waarvan de naam is afgekocht) en een grote hal met de rest. De hoop is natuurlijk dat de kleine hal een eigen entiteit gaat vormen met de intimiteit en overzichtelijkheid die de Art Rotterdam zo populair maakt.

Vanzelfsprekend is het te gemakkelijk om de KunstRai alleen de schuld te geven van de malaise van de Amsterdamse beurs (een malaise die vooral met het imago van het evenement te maken heeft, niet zozeer de bezoekerijfers). Ook de 'kwaliteitsgalleries' zijn debet aan de teloorgang van de KunstRai als *primus inter paris*. Zelfoverschatting is hen niet vreemd. De galleries worden graag gerekend tot de voorhoede, en zo'n voorhoede is bijna per definitie een kleine, elitaire club. Wordt de groep te groot dan is er sprake van *mainstream*. De 'kwaliteitsgalleries' is er dus veel aan gelegen om de groep waarmee ze geassocieerd worden zo klein mogelijk te houden. Een grootschalig evenement als de KunstRai past niet in deze strategie. Het is echter tekenend dat een sfeer van 'entre nous' nodig is om de eigen kwaliteiten zichtbaar te maken. Die zijn klaarblijkelijk niet groot genoeg om binnen het grotere aanbod van de KunstRai sprekend te zijn.

[robbert@kunstbeeld.nl](mailto:robbert@kunstbeeld.nl)

Winnie Sorgdrager – voorzitter van de Raad voor Cultuur – zette recent in het Boekman Cahier kanttekeningen bij de manier waarop de overheid haar cultuurbeleid inhoudelijk laat toetsen en bepalen. De run op subsidies is enorm, het aantal ontvangende instellingen stijgt, maar ook het verzet tegen genomen beslissingen en de uit politieke beslissingen voortkomende bureaucratische procedures. Staatssecretaris van Cultuur Rick van der Ploeg vindt het prachtig. Hij heeft in zijn vierjarige ambtstermijn altijd geijverd voor meer diversiteit in de subsidieverlening: meer allochtonen, meer experimenten, meer 'jong'. Dat deze strategie de Raad voor Cultuur steeds meer belast, sterker nog 'dat het systeem is gaan kraken en piepen', ziet Van der Ploeg goedkeurend aan. Nederland subsidieland. Er wordt in het buitenland nogal eens vreemd tegenaan gekeken. Aan een Amerikaan is het vrijwel niet uit te leggen dat een kunstenaar louter interessante ideeën hoeft te hebben om in Nederland een basisinkomen te kunnen verwerven. Eind jaren tachtig werd de KunstRai wat meewarig vanuit het buitenland bekeken, omdat alle buitenlandse inbreng met subsidiegeld werd 'ingekocht'. Dat de ARCO in Madrid op dezelfde manier standruimte weggaf in de beginjaren werd op de een of andere manier minder vreemd gevonden. Spanje moest op cultuurgebied wezenlijk een inhaalslag maken na de periode Franco. Hoezeer die buitenlandse gniffelaars gelijk hebben gekregen, blijkt uit de zeer marginale internationale positie van de KunstRai, nu de georkestreerde buitenlandse deelname is weggefallen.

Nederland kan inmiddels niet meer zonder subsidies. Ons land heeft een te zwakke kunstmarkt om kunstenaars, galleries of musea onafhankelijk te laten voortbestaan. Meerdere generaties kunstenaars zijn zo opgegroeid in het subsidie-systeem, dat de financieringsstroom niet zomaar is om te buigen. Tevelen zijn er direct afhankelijk

van. Inmiddels is er door die subsidiecultuur een soort pavlov-reactie ontstaan. De eerste gedachte bij het bedenken van een artistiek project lijkt eerder 'hoe krijg ik het zo goed mogelijk in het format van de subsidievoorwaarden geperst, zodat ik het ook gefinancierd krijg', dan 'hoe werk ik het inhoudelijk uit'. Zo wordt de subsidie een doel op zich in plaats van een ondersteunend middel. Voor culturele instellingen geldt dat aanvragen steeds meer worden toegeschreven naar de politieke doelen die de staatssecretaris stelt. Van der Ploegs focus op jongeren en allochtonen zag de Raad voor Cultuur meteen terug in de aanvragen voor de periode 2001-2004.

In haar stuk in het Boekman Cahier gaat Sorgdrager onder meer in op deze politiek correcte aanvragen. Hoewel iedereen het er over eens is dat de overheid geen directe invloed moet hebben op de totstandkoming van een artistiek product, scheidt bijvoorbeeld Van der Ploeg wel sluiproutes voor inhoudelijke bemoeienis door zijn politieke ambities. Deze politieke criteria kregen allengs hetzelfde gewicht als de artistiek-inhoudelijke uitgangspunten. Na een grondige discussie met de Tweede Kamer kwam het primaat weer bij de artistieke beoordeling te liggen, maar de politieke zijn zeker niet uit zicht verdwenen. Sorgdrager pleit daarom terecht voor het instellen van meerdere budgetten: één die door de Raad voor Cultuur wordt verdeeld om het artistieke cultuurbeleid zo goed mogelijk te faciliteren en één waarmee de staatssecretaris politieke doelen kan nastreven. Intussen roert in hetzelfde Cahier Herman Tjeenk Willink (vice-voorzitter van de Raad van State) een ander probleem aan: de steeds verdere bureaucrativering van de subsidiecultuur. Hij wil dat de Raad voor Cultuur zich herbezint op de eigen rol, voordat ze speelbal wordt van politieke besluitvorming, die weer bureaucratische procedures tot gevolg heeft. Moet de Raad zich louter bekommeren om de hoofdlijnen van het cultuurbeleid? Of

gaat het om gedetailleerde inhoudelijke adviezen over het artistiek beleid van instellingen? Sorgdrager is zelf in ieder geval voor het debat. Dat zal echter breed gevoerd moeten worden. Want het is niet alleen de vraag vanuit welk perspectief de Raad voor Cultuur kan, wil of moet opereren, maar wat fundamenteel de bedoeling van een subsidie is. Kortom met welke intentie een subsidie wordt verstrekt. Van daaruit kan gekeken worden hoe subsidies als beleidsinstrument kunnen worden ingezet en welke rol de Raad voor Cultuur daarbij speelt als adviserend orgaan.

Ons subsidiebeleid telt vele zegeningen, zoals een goed vertakt netwerk van kunstenaarsinitiatieven die als kraamkamer van artistieke ideeën fungeren, een stijging van particuliere kunstaankopen door de kunstkoopregeling en de ruimte die ontstaat voor het ontwikkelen van nieuwe, vooruitstrevende concepten (met name in de architectuur zorgde dit ervoor dat Nederland internationaal de afgelopen jaren volop in de belangstelling stond). Het gevaar van het subsidiestelsel is echter ook de 'luiheid' die erin is geslopen om andere wegen te vinden om de eigen ideeën aan de man te brengen. Deze 'luiheid' aanpakken heeft onherroepelijk een domino-effect tot gevolg. Zo zal de kunstmarkt beter gestimuleerd moeten worden (onder meer met belastingaftrek voor kunstaankopen), zodat kunstenaars ook echt een betere afzetmarkt kunnen vinden. Daarnaast zal de overheid bijvoorbeeld minder koudwatervrees moeten hebben, wanneer musea externe financiers weten te vinden (de Gemeente Amsterdam die het Stedelijk Museum terugfloot toen deze Audi een etalage wilde bieden). Misschien is het een mooie taak voor de Raad voor Cultuur om als denktank te fungeren voor het minder subsidiefähig maken van Nederland.

[robbert@kunstbeeld.nl](mailto:robbert@kunstbeeld.nl)

2002 | 05

# Subsidie



# Videokunst

*I am so bóóóred with video-art.* De New Yorkse galeriehoudster Barbara Gladstone verzuchtte het vorig jaar in Venetië, en Lucette Ter Borg en Sascha Bronwasser maakten de uitspraak tot het logo van een artikel over het demasqué van de videokunst in de Volkskrant (november 2001). De twee critici geven de videokunst er flink van langs. Op het ritme van Gladstone's verzuchting wordt de kunstvorm teruggestuurd naar de tekentafel. Ze wordt niet goed gepresenteerd, haar makers hebben geen historisch besef, videokunstenaars zijn te gemakzuchtig, denken hun werken niet goed door en missen ten ene male deskundigheid en technisch kunnen.

Gladstone als spokeswoman van de morrende menigte. Het is een nogal wankel basis, want geen groep mensen in de kunstwereld is zo opportunistisch als kunsthandelaren op het niveau van Gladstone. Wanneer ze morgen Bill Viola aan haar stal kan toevoegen, is het medium diezelfde dag nog the hottest thing on earth.

De Biënnale van Venetië wordt door Ter Borg en Bronwasser aangehaald als het exemplarische

kerkhof van de videokunst. Zeker, de eindeloze rij zwarte dozen in de Cordiere droeg niet bij aan het behapstukken van de toch al reusachtige tentoonstelling en bij zo'n grote selectie is de procentuele kans op mindere werken ook groter, maar van een crisis was toch geen sprake in Venetië. Als er al iets te horen was, dan was het weemoed naar de tijden dat het Italiaanse paviljoen naar olieverf rook. Dat er slechts een handvol schilders in de centrale tentoonstelling vertegenwoordigd was, dát zat de generatie van Gladstone dwars.

De kritiek van Ter Borg en Bronwasser op de eigentijdse videokunst gaat echter dieper en kreeg bij hen mede vorm op de Biënnales van Lyon en Berlijn. Tot in de detail spellen ze de malaise binnen de jonge kunstvorm die zo'n beloftevolle entree maakte in de jaren zestig. De kritiek is zo expliciet geformuleerd, dat er midden april op instigatie van mediafestival Impact een debat over werd gevoerd in het Centraal Museum, in de marge van de 'FFF Videoshow' aldaar.

Er kwam niet heel veel uit. Tentoonstellingmakers en vertegenwoordigers van evenementen als Impact en World Wide Video Festival bezworen dat de kunstvorm nog springlevend is én volop kwaliteit bezit, de Volkskrant-critici herhaalden omstandig hun argumenten dat veel videokunst tegenwoordig gebaseerd is op luie ideetjes, die zonder technisch gevoel – laat staan besef voor primaire filmische kwaliteiten – worden uitgevoerd.

In het bewuste artikel schrijven Ter Borg en Bronwasser: 'Het is hoog tijd dat videokunst [haar] verantwoordelijkheid neemt. Laat het *laissez-faire*-tijdperk voor wat het is en aanvaard dat ook deze kunstvorm baat heeft bij reflectie, een strengere selectie en vorm. Een woord dat het imago heeft van oubolligheid, dwingelandij en academisme, maar dat iedere maker en vertoner van videokunst boven hun bed zouden moeten hangen: Vorm.' Ze keuren het af dat Anri Sala een knikkebollende zwerver in de Dom van Milaan filmt (voor hen teveel een per ongeluk gevonden moment zonder meerwaarde) en prijzen Chris Cunningham voor zijn video 'Flex' waarin hij videoclip-technieken op een intelligente manier gebruikt.

Videokunst is zonder twijfel het troetelkindje van deze tijd. Het bleek in de jaren negentig als medium zeer geschikt om de eigen leefomgeving op een directe, bijna hyper-realistische manier te verkennen. Kunstenaars konden er de werkelijkheid dicht mee op de huid zitten. Die verkenning paste in de trend binnen de contemporaine kunst om op zoek te gaan naar de essentie van de hedendaagse samenleving, een samenleving die leeft op het tempo van de massamedia en waarin steeds geavanceerdere technieken ons leven tot in de kleinste details kunnen manipuleren. Video heeft het vermogen om de directheid van deze maatschappelijke realiteit – haast als een duplicaat – weer te geven. Veel videowerk fungeert daardoor als een reflectie op de sociale condities die ons huidige wereldbeeld vormen. Op de Biënnale was dat niet anders.

Klaarblijkelijk zijn Ter Borg en Bronwasser fed up met deze vorm van kunst. Ze zijn toe aan iets nieuws, aan een nieuwe focus binnen de actuele kunst. Als representant van de 'sociale' kunst moet de videokunst het daarom ontgelden. Waar ze de inhoud bedoelen, pakken de auteurs echter de vorm aan. Met hun voorkeur voor 'Flex' tonen ze waar ze wel behoefte aan hebben: aan verbeelding, aan autonome beeldende vertellingen, waarin niet de onversneden realiteit, maar een zelf geconstrueerde parallelwereld centraal staat. Alle voortekenen wijzen erop dat we die kant ook op gaan. Mét de videokunst als één van de uitdrukingsvormen.

De videokunst is in het afgelopen decennium volwassen geworden. Niet langer is het een speeltje van een kleine groep freaks. Niet langer ook, kom je videokunst louter tegen in de speeltuintjes voor die freaks (de gespecialiseerde festivals), maar gewoon in iedere mogelijke tentoonstelling. Videokunst is nu net zo'n discipline als installatiekunst of schilderkunst. Met goede en met slechte werken, die beiden naast elkaar zichtbaar zijn. Met een crisis binnen de kunstvorm heeft dat weinig te maken.

[robbert@kunstbeeld.nl](mailto:robbert@kunstbeeld.nl)

2002 | 06



De kunst van Documenta11 – tot midden september te zien in Kassel – zit de werkelijkheid dicht op de huid. Met het documenteren en reproduceren van deze werkelijkheid willen de kunstenaars een groter abstract idee verbeelden. De realiteit is het uitdrukkingmiddel (in installaties, fotowerken, films en video's) voor een achterliggend concept, waarmee op een kritische manier maatschappelijke problemen aan de orde worden gesteld. Deze trend is al sinds begin jaren negentig aan de gang. Steeds duidelijker tekent het zich af als een stroming: het Conceptueel Realisme. Een term die een *contradictio in terminis* is, maar juist dat tekent de stroming: het dubbelspel tussen waarheid en fictie, tussen feit en interpretatie, tussen representatie en werkelijkheid.

De kunstenaars binnen dit conceptueel realisme zijn grofweg in twee groepen op te delen: de erfgenamen van Marcel Duchamp die in soms zeer complexe installaties werken met gevonden voorwerpen of speciaal geselecteerde artefacten uit de alledaagsheid (kunstenaars als Damien Hirst, Jason Rhoades, Sylvie Fleury, Dominique Gonzalez-Foerster) en de fotografen en filmers die het openbare leven – waaronder de directe persoonlijke leefomgeving – vrijwel één op één observeren en registreren (kunstenaars als Nan Goldin, Richard Billingworth, Andreas Gursky, Anri Sala).

Schilders zijn uitermate zeldzaam in deze stroming, zoals ook weer blijkt in de Documenta. Het doodverklaren van de schilderkunst is al sinds de jaren zeventig een gevleugeld begrip. Dood gaat wat ver, maar de schilderkunst heeft in de afgelopen tien jaar evident terrein verloren. De schilderkunst is ook niet goed toegerust op het zo concreet mogelijk hanteren van het idioom van de werkelijkheid. De hand van de maker zit er altijd als een subjectief element tussen. Alleen een kunstenaar als Jeff Koons, die op een nagenoeg industriële manier zijn schilderijen van kinderspeelgoed produceert, komt in de buurt. Maar zijn werk mist weer de veelbetekenende laag die het 'echte' conceptueel realisme kenmerkt.

Luc Tuymans was de enige schilder die echt stand hield en op vrijwel iedere grote kunstgebeurtenis present is. En dat terwijl zijn schilderij volstrekt persoonlijk is. Het geheim zit misschien in de serie-matige opzet: het in beeld brengen van het Kongo-conflict, het grijpbaar maken van de Vlaamse identiteit tijdens het interbellum. Hierbij schroomt hij niet om leentjebuurt te spelen bij persfotografie en schilderijen van collega's. Dit soort zoektochten naar de essentie van een cultuur – naar wie en wat we zijn op het scheidsvlak van de eeuwen – blijkt een belangrijke rode lijn in het werk van de conceptueel realisten, zoals in de Documenta weer eens te meer blijkt.

Ondanks Tuymans is de visie van schilders klaarblijkelijk te particulier om universele thema's rond het functioneren van de samenleving weer te geven. Een schilder bouwt een persoonlijk universum op, dat zijn werkelijkheid is. Dat spoort niet met geabstraheerde theorieën.

In Nederland is het conceptueel realisme nauwelijks aangeslagen. Hier schilderen en tekenen we nog gewoon. In geen ander land zijn zulke coherente schildergroepen te vinden als in Nederland. De schematische figuratie (Zandvliet, Vermeule, Broek, Van der Sterren) en de eigentijdse 'wilden' (Bade, Schleiffert, Tedja, Van Lieshout) zijn stevig verankerd in onze galleries en musea. Sterker nog, de schilderkunst domineerde de afgelopen Kunst-Rai de stands van de avant-garde galleries. Internationaal vinden we daarmee geen aansluiting, zoals blijkt op de Documenta. Beeldhouwer Mark Manders (paradoxaal genoeg met een volstrekt persoonlijk universum) en filmster Fiona Tan (een filminstallatie over de identiteit van hedendaagse arbeiders in Amsterdam) zijn de enige eigentijdse kunstenaars die naar Kassel mochten. Buiten de Documenta zijn het fotografen als Rineke Dijkstra en Inez van Lamsweerde die internationaal doorbreken.

Lopen we daarmee als land achter? Geenszins. De vitaliteit van de Nederlandse schilderkunst is enorm. En op iedere 'zware' conceptuele periode in de kunst volgt een 'lichtere'. Op de analytische zoektocht van de cubisten naar picturale grenzen volgde het surrealisme. Na de schrale fundamentele schilderkunst in de jaren zeventig kwamen de Duitse neo-expressionisten en de Italiaanse *trans-avanguardia*. De eerste tekenen zijn er dat na het conceptueel realisme de verbeelding weer aan de macht zal komen om de kijker te betoveren met eigengereide parallele werelden. De schilderkunst zal binnen deze beweging weer een betekenisvol medium zijn. Wie weet mag Nederland dan over vijf jaar weer wat nadrukkelijker meespelen in Kassel.

[robbert@kunstbeeld.nl](mailto:robbert@kunstbeeld.nl)

2002 | 7.8

# Conceptueel realisme

# 2002 | 09

# Bedrijfs- collecties

Eind september opent in het Noordbrabants Museum in Den Bosch een overzicht van kunst uit de collectie van de ABN AMRO.

Met een selectie van zo'n 100 werken krijgen we een goed zicht op de breedte en kwaliteit van de verzameling. Het Stedelijk Museum in Amsterdam toonde al eerder bedrijfscollecties (in 1988 de Amro Collectie en later nog het Bouwfonds) en Museum Boijmans Van Beuningen in Rotterdam heeft voor volgend jaar een dwarsdoorsnede uit de Caldic Collectie in petto. De kunstwereld kan er niet meer om heen: in de afgelopen tien jaar is het belang van bedrijfscollecties enorm toegenomen. Sterker nog, wie een retrospectief wil maken van de eigentijdse Nederlandse kunst in de afgelopen zes, zeven jaar, zal eerder bij bedrijfscollecties moeten aankloppen voor bruiklenen dan bij musea.

Het was de Peter Stuyvesant Stichting die sinds de jaren zestig als bedrijfscollectie veldwerk verrichtte. Eind jaren zeventig kwam daar onder meer de Amro bij (inmiddels ABN AMRO) en volgden bedrijven en clubs als het Bouwfonds, ING, Aegon en NMB (inmiddels ING). Ze vormden collecties die sterk op de eigen organisatie waren gericht: het 'aankleden' van de gangen, kantoren en bedrijfsruimtes. Bij een aantal bedrijven – zoals de ABN AMRO en Stuyvesant – merkte je al de ambitie om een representatief beeld te geven van de kunst in de voorhoede.

Die trend werd de norm voor de jaren negentig, toen de collectie van de Rabobank een enorme kwaliteitsimpuls kreeg en bedrijven als Akzo Nobel en Caldic zich in de voorhoede kwamen melden. Het 'aankleden' van het eigen bedrijf (naast natuurlijk het schragen van het bedrijfsimago) bleef een belangrijk aspect, maar het weerspiegelen van de ontwikkelingen in de eigentijdse kunst werd minstens een verborgen agenda.

De opkomst van de bedrijfscollecties viel samen met het opheffen van de Rijksdienst Beeldende

Kunst. De subsidiërende taak van die dienst ging naar de nieuw gevormde Mondriaan Stichting, het beheer over de rijkscollectie ging naar het ook al nieuwe Instituut Collectie Nederland (ICN). Wat verdween was het aankoopfonds van de RBK: er werd voortaan geen kunst meer aangekocht uit naam van het Rijk (het ICN incasseert hooguit nog schenkingen en legaten). Dit was een forse aderlating voor de Nederlandse galleries, maar de bedrijfscollecties vulden de leemte al snel op. Sterker nog, de bedrijfscollecties werden – naast privéverzamelaars – een belangrijke klant voor de galleries. Met hun budgetten zaten (en zitten) ze vaak hoger dan de middelgrote musea.

Onder meer op het terrein van de eigentijdse Nederlandse figuratie hebben de bedrijfscollecties de afgelopen jaren zo voortvarend verzameld, dat veel belangrijk werk uit deze 'stroming' in de bedrijven te vinden is en veel minder aan de wanden van musea. Het is prachtig dat de bedrijven op dit punt een belangrijke bijdrage leveren aan het Nederlandse cultuur behoud – ze tonen zich tot nu toe ook net zulke goede beheerders als de musea die deze taken van oudsher hebben –, maar er schuilt ook een gevaar in. Een bedrijfscollectie is geen openbaar toegankelijke verzameling. Hoe goed bewaard ook, het zijn vooral de mensen die direct bij het bedrijf betrokken zijn – als werknemer of als klant – die er van kunnen genieten. Hoezeer bedrijfscollecties ook ruimhartig uitlenen en hoezeer ze ook meewerken aan het tonen van delen van hun collecties in musea (zoals nu weer ABN AMRO in het Noordbrabants Museum), het blijven slechts tipjes van de sluier die worden opgelicht.

Het wordt dus tijd om te gaan filosoferen over de mogelijkheid van een meer publieke rol voor de bedrijfscollecties, ook gezien het 'kunstkapitaal' dat ze in handen hebben. Een publieke expositie in het bedrijf? Een gezamenlijke presentatie ruimte? Een meer permanente liaison met een

museum? Een verzamelaar als Van Caldenborgh (Caldic) heeft al banden met Museum Boijmans Van Beuningen. Het is niet onlogisch om te denken dat de komende tentoonstelling rond de Caldic Collectie in dat museum de opmaat is voor een grote schenking. Recentelijk opende in Düsseldorf het museum K21 – de eigentijdse dependance van het tot K20 omgedoopte Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen – waarvoor de privéverzameling van het echtpaar Ackermans een belangrijke onderlegger is. Het is echter ook niet ondenkbaar dat Van Caldenborgh stiekem werkt aan een eigen museum, zoals Dick Scheringa met zijn Frisia Museum in Spanbroek en Charles Saatchi in Londen met zijn onverhopen ambities om de Tate Modern aan de oevers van de Theems naar de kroon te steken met een eigen museum.

Veel zal afhangen van geld. Ook de bedrijfscollecties ontsnappen de laatste maanden niet aan het zware economische weer. Budgetten zijn bevroren of zelfs ingekrompen, een bedrijf als PTT heeft het hele verzamelen van kunst in de koelkast gezet en de collectie een lage prioriteit gegeven. De gouden tijden van de jaren negentig lijken voorlopig even voorbij. Kunst is moeilijk om te zetten in geld – daar is de Nederlandse veilingmarkt te weinig krachtig voor – en daarmee is ze een kwetsbaar element binnen een bedrijf dat met de harde wetten van de markt te maken heeft. Inmiddels hebben bedrijfscollecties echter zo aan betekenis gewonnen, dat hun belang dat van het bedrijf ontstijgt. Een deel van onze kunstzinnige erfenis ligt nu in hun handen, ook omdat de musea niet in staat waren in dit werk te investeren. Het zou zonde zijn als al deze kunst louter tot wandversiering van kantoorruimtes wordt gedegradeerd – hoe zinvol die bestemming ook is.

**Robbert Roos**

# Position paper

Het nieuwe Stedelijk Museum? Dat kost haast niks. Kijk maar naar de investeringen die de 'concurrenten' moesten doen: Guggenheim New York (in ontwerp) € 860 miljoen, MoMa € 680 miljoen, Guggenheim Bilbao € 450 miljoen, Tate Modern € 240 miljoen, Rijksmuseum € 230 miljoen. Daarbij vergeleken is de € 95 miljoen die het Stedelijk nodig heeft voor verbouw/renovatie/nieuwbouw maar bescheiden. Dat lijkt in ieder geval de boodschap van de grafiek waarmee de 'position paper' van het museum opent. Een 'position paper'? Ja. Het Stedelijk en de Gemeente Amsterdam gaan serieus werk maken van het lobbyen voor de nieuwbouw, want ze komen zo'n € 35 miljoen tekort. De hoop was op het Rijk gericht, maar daar valt vermoedelijk niet veel te halen. Met de 'position paper' – zeg maar een strategische reclamefolder –, moet het belang van de vernieuwbouw goed onder de aandacht komen. Dus werd een fraaie brochure gemaakt, met als titel 'Naar een betere ruimte voor de kunst en het publiek'.

2002 | 10

Er wordt hoog ingezet. Het Stedelijk is 'het vierde belangrijke museum voor moderne en hedendaagse kunst in de wereld'. En het kan in potentie 600.000 bezoekers gaan trekken (nu 420.000). Want het Stedelijk is het 'Nationaal Museum voor Moderne Kunst' dat jaarlijks 1000 stukken uitleent, wat betekent dat de andere musea in Nederland 'zonder dit dringende beroep op het Stedelijk veel minder kwalitatief kunnen programmeren.' Verder zal 'ook het nieuwe Stedelijk op de huid van de actualiteit opereren'.

Het is prachtige juichtaal, waarin hier en daar wordt gesmokkeld met de waarheid (het vierde museum ter wereld?, op de huid van de actualiteit?), maar waaruit ook zelfbewustzijn straalt. Het Stedelijk Museum ziet zichzelf tenminste nog als één van de groten. Nu het publiek nog. Het Stedelijk is ontegenzeggelijk nog steeds een belangrijk museum in Nederland, al is het alleen al op basis van anciënniteit en zeker op basis van de rijke collectie. Maar Boijmans van Beuningen, het Van Abbemuseum, het Centraal Museum en het Gemeentemuseum Den Haag hebben de afgelopen decennia veel terrein gewonnen. Eigenlijk wordt het Stedelijk juist minder en minder een ijkpunt. Het is meer en meer gewoon een van de vele musea die we kennen, waar de magie een beetje vanaf is. Dát moet een uitgangspunt zijn voor het nieuwe Stedelijk: hoe weer het gesprek van de dag te worden. En de sleutel daarvoor ligt zowel in de programmering als in de nieuwbouw, die hard nodig is.

De 'position paper' heeft het wel een beetje over het toekomstige beleid, maar dan in algemene termen en altijd meeliftend op de successen uit het verleden. Onder het motto: toen deden we het goed en dat zullen we blijven doen. De ambitie is er wel, want tussen nu en 2005 (de geplande heropening, na sluiting in januari 2003) moet de begroting stijgen van € 11.526.955 naar € 20.779.320 (wat betekent dat de jaarlijkse gemeentelijke bijdrage omhoog moet van € 9 miljoen naar € 16 miljoen).

Volgens de schemaatjes krijgen we in het nieuwe Stedelijk Museum 3.077 m<sup>2</sup> extra expositieruimte, een toename van ongeveer 60%. Die wordt gevonden in nieuwe zalen, maar ook in een herordening van de oudbouw. Dit lijkt veel, maar gezien de eerste maquettes is het ook weer niet zoveel. Rudi Fuchs is een liefhebber van het intieme. Liever een kabinet dan een erezaal. Dus ook liever een paviljoen-achtige aanbouw dan een grootse uitbreiding. De Portugees Alvaro Siza versus de Amerikaan Roberto Venturi. En dat is dus wat we krijgen: een door Siza ontworpen, uit de kluiten gewassen 'urban villa' die tegen de achterkant van het museum wordt aangezet.

Het is zonder twijfel een prachtig ontwerp, maar

het knagende gevoel blijft dat er meer in moet zitten. Nú is uitbreiding mogelijk en we zitten er voor tientallen jaren aan vast, want gezien de opzet van het nieuwe Museumplein van Andersen én de gevraagde investeringen is verdere uitbreiding onmogelijk. Je zou denken: doe het meteen goed en verdubbel minstens het expositieoppervlak, zodat én een goede collectie-presentatie én grote toonaangevende tentoonstellingen mogelijk worden. Nu reserveert Fuchs de oudbouw (met meer exporuimte) voor de vaste collectie en blijft Siza's 'paviljoen' over voor de tijdelijke exposities. Verdwenen zijn dus de tijden dat op de bovenverdieping flink werd uitgepakt met retrospectieven over Schlemmer, Kiefer, Malevich, Stella of Koons. Rudi Fuchs vindt die niet zinvol, dus is dat voor hem ook geen ambitie bij het uitdenken van de nieuwbouw. Het is de vraag hoe toekomstige directeuren daarover denken. Hoe het ook is, we zullen het moeten doen met de 'bescheiden' uitbouw. En die blijkt al kostbaar genoeg. De gemeente financiert € 57 miljoen van de benodigde € 95 miljoen. Dat het Stedelijk zijn nationale belang zo sterk benadrukt in de 'position paper' is logisch. Het Rijk is zo'n beetje de enige die de overige miljoenen kan financieren. Helaas zal het Rijk dat waarschijnlijk niet doen. Het moet al bezuinigen en het Stedelijk blijft nu eenmaal stedelijk. Dit kon wel eens ten koste gaan van het nieuwe Collectiecentrum in Amsterdam Noord, waarin onder meer depots, de bibliotheek, de archieven, de restauratieateliers en de stafkantoren voorzien zijn. Door die onderdelen daarheen te verhuizen, kon aan het Museumplein ruimte voor de kunst worden geschapen. Als dit Collectiecentrum niet rondkomt, is er een probleem. Dan zullen de diensten moeten gaan bivakkeren op de noodlocatie die voor de duur van de sluiting wordt ingericht. Het is al doodzonde (en eigenlijk onverteerbaar) dat de rijkgevolle bibliotheek uit het hart van de stad weggaat, maar eindeloos bivakkeren op een bedrijventerrein in Sloterdijk is een nog verdere achteruitgang.

Er wordt een investering van minstens € 60 miljoen gedaan. Laat die niet verloren gaan in een halfslachtige oplossing, met een minimale uitbreiding in expositieruimte en museale diensten die door de stad gaan dolen (en misschien toch weer ruimte in het nieuwe museum gaan opeten). Ooit kreeg het Groninger Museum 25 miljoen gulden van de Gasunie. Wie heeft € 35 miljoen over voor het Stedelijk?

[robbert@kunstbeeld.nl](mailto:robbert@kunstbeeld.nl)

De plomperloren manier waarop de Gemeente Amsterdam het Stedelijk Museum in de kou heeft laten staan, is de afgelopen weken breed uitgemeten in de pers. Ons 'nationaal museum voor moderne kunst' lag onder vuur. Tot aan het Journaal werd er aandacht aan besteed. Stedelijk geen nieuwbouw, Stedelijk wel nieuwbouw. Stedelijk naar de Zuidas, Stedelijk op het Museumplein. Als veredelde *royalty watchers* houden de kunstjournalisten alle ontwikkelingen in de gaten.

Ook Chris Dercon kreeg veel media-aandacht, net als de dreigende forse korting op het cultuurbudget van Rotterdam door de lokale overheid.

Dercon voelde een 'Berlusconiaanse sfeer' in de stad en vluchtte naar München (de vraag is alleen of Rotterdam toch al niet te benauwd aan het worden was voor de kosmopolitische Belg). De bezuinigingen op cultuur bleken uiteindelijk proportioneel vergeleken bij de andere diensten, maar de dreiging was er wel degelijk geweest. Toch is er ook in Rotterdam al een belangrijk slachtoffer: Villa Zebra, de kinderkunsthall. Met het opheffen van die plek toont de gemeente niet serieus werk te willen maken van cultuureducatie. Extrapolerend zegt het iets over de waardering van het belang van cultuur in het algemeen door het openbare bestuur.

Wat de landelijke pers niet heeft gehaald, is een beslissing die in Den Bosch is genomen door de gemeenteraad: op 17 september – een paar dagen na het Stedelijk – werd de nieuwbouw van Het Kruithuis afgeblazen. Het ontwerp van Borek Sipek ging de prullenbak in. Net als Siza in Amsterdam had de Tsjech bijna acht jaar aan zijn plan gewerkt. Eerst lag een groep van 54 burgers dwars, die tot aan de Raad van State protesteerden. Dat pleit werd gewonnen. Maar vervolgens was het politieke klimaat in de stad veranderd. De gemeenteraad ging niet akkoord met een budgetoverschrijding van 1,2 miljoen euro. In plaats daarvan moest onderzocht worden hoe Het Kruithuis ondergebracht kon worden in de nieuwe panden die het Noordbrabants Museum recente-

lijk heeft verworven. Pats. Boem. In plaats van een opwaardering van het eigen, speciale karakter van het museum door middel van nieuwbouw, moet het een dependance worden van het Noordbrabants Museum á la Bureau Amsterdam van het Stedelijk Museum. Nooit meer in die prachtige – maar moeilijke – vestingachtige ruimte waaraan het zijn naam ontleent. Dit is een groot verlies voor het museumlandschap van Den Bosch. Het Noordbrabants Museum heeft zijn eigen kwaliteit, daar heeft dit museum Het Kruithuis niet bij nodig. Sterker nog, het Noordbrabants krijgt meer reliëf wanneer er een autonoom museum naast staat.

Wie zijn de schuldigen van deze 'drama's'? Het is de vraag in Amsterdam, het is de vraag in Den Bosch en in mindere mate in Rotterdam. Daar geldt het 'drama' overigens vooral de wat angstige blik op de toekomst van de culturele instellingen. In Amsterdam lijkt de gang van zaken rond het Stedelijk Museum vooral een een-tweetje van wethouder van financiën Geert Dales (VVD) en wethouder ruimtelijke ordening & stadsvernieuwing Duco Stadig (PvdA). Wethouder van cultuur Hannah Belliot deed wel het woord, maar of zij ook de inhoudelijke genius van de beslissingen is, valt steeds meer te betwijfelen. Dales was al twee jaar niet blij met de uitbreidingsplannen, Stadig is verantwoordelijk voor de Zuidas en wil dit gebied graag glans geven.

In Den Bosch kwam het plan voor de verhuizing van Het Kruithuis naar het Noordbrabants Museum vooral uit de schoot van coalitiepartijen VVD en Rosmalens Belang. Daarbij lijkt de rol van burgemeester Rombouts op zijn zachtst gezegd onhandig te zijn geweest. Inmiddels roept de fractievoorzitter van het CDA in Den Bosch dat de keramiekcollectie van Het Kruithuis wel kan worden gestald in het Noordbrabants Museum en dat de stad geen speciaal museum voor hedendaagse kunst nodig heeft (waarmee de ruim 10 miljoen euro die voor de nieuwbouw was gereserveerd mooi naar elders kan). Opportunisme regeert ook in Den Bosch klaarblijkelijk. In Rotterdam is het

wel duidelijk dat de Leefbaren de discussie over cultuur in die stad op scherp hebben gezet, al is het een VVD-wethouder die de portefeuille cultuur beheert.

Wat moeten we met deze spierballenpolitiek op het terrein van de cultuur?

Het lijkt wat al te gemakkelijk om de perikelen terug te voeren op noodzakelijke bezuinigingsrondes die nodig zijn bij het verslechterende economische klimaat. Cultuur is kwetsbaar, omdat het vooral geld kost en slechts indirect economisch rendement heeft. Cultuur is dus gebaad bij bestuurders die haar beschermen en koesteren. Het is opvallend dat met de opkomst van de Leefbaren deze traditie van koestering wordt losgelaten. Tezamen met het rekenmeesterschap van de VVD zet dit het cultuurbeleid onder druk. Gevaarlijker nog is de neiging van steeds meer politici om zich inhoudelijk met cultureel beleid te bemoeien. Belliot bestond het om er haast persoonlijk voor te willen gaan zorgen dat Herman Brood in het Stedelijk Museum zou komen te hangen. De Leefbaren in Rotterdam (en eerder al Utrecht) lijken vooral het elite van de kunst aan te willen vallen en pleiten feitelijk voor een radicale 'vervolksing' van de cultuur. Alsof dat elite hen angst in boezemt, ze zich erdoor gekleineerd voelen. Rond het beleid in Rotterdam en Utrecht hangt teveel de geur van 'we zullen als keuze van het volk die elite wel eens een lesje leren'.

In Amsterdam is vermoedelijk veel meer aan de hand. Hier lijkt het Stedelijk speelbal van wethouders die zich politiek willen profileren danwel een eigenbelang nastreven. Beide is even verwerpelijk. Voor het Stedelijk staat hierdoor de noodzakelijke uitbreiding in de koelkast. Den Bosch is een museum armer en Rotterdam moet een voorbeeldig educatief project gaan missen. Als deze trend zich doorzet, kunnen we ons oprecht zorgen gaan maken over de gezondheid van het culturele klimaat in Nederland.

[robbert@kunstbeeld.nl](mailto:robbert@kunstbeeld.nl)

# Gemeente- politiek

2002 | 11

# Keuze

De Nederlandse kunstwereld zit weer in een roerige tijd. Zo'n vijftien jaar na het gevecht Beeren-Fuchs om de troon van het Stedelijk Museum, is er weer een stoelendans in de hogere regionen van de grote Nederlandse kunstmusea op komst. Het vertrek van Chris Dercon bij Museum Boijmans Van Beuningen kan het begin zijn van een nieuwe ronde belangrijke wisselingen van de wacht. Zeker nu ook de positie van Rudi Fuchs steeds meer onder vuur ligt. Of Fuchs snel vertrekt bij het Stedelijk is de vraag en in principe is daar ook nog geen reden toe. Toch lijkt de kunstwereld rijp voor een grotere herordening dan alleen de vervanging van Dercon. Want de nationale museumtop kan wel wat vers bloed gebruiken. Voor het gemak kan ook Gent hierbij betrokken worden. Het imperium van Jan Hoet begint toch stilaan op zijn eind te raken en ook in België wordt het tijd voor nieuwe namen. Een mooi begin werd daar gemaakt met de benoeming van Bart de Baere in het MUHKA in Antwerpen. Zo'n goed voorbeeld doet hopelijk goed volgen.

Een veelgenoemde kandidaat voor 'Rotterdam' is Sjarel Ex, de directeur van het Centraal Museum. Normaal gesproken is het voor Ex een slecht teken dat zijn naam zo vroeg valt. In Nederland doet het Bijbelse adagium 'de eerste zullen de laatste zijn' helaas te vaak opgeld. Helaas, omdat Ex een goede kandidaat voor Rotterdam is. Hij weet om te gaan met een pluriforme collectie met zeer uiteenlopende disciplines die tezamen eeuwen omspannen, hij weet hoe hij moet organiseren (weinig directeuren in Nederland zijn

zo creatief in het losweken van fondsen), hij weet te opereren binnen een explosief politiek klimaat (we zullen realistisch moeten zijn en erkennen dat 'elitaire' cultuur bij de Leefbaren geen vanzelfsprekende warme belangstelling geniet) en hij heeft het charisma om mensen aan zich te binden. Daarnaast durft hij buiten gevestigde museale methodes te denken. Niet altijd met succes, maar de durf is er tenminste. En dat kan mooie dingen opleveren binnen zo'n heterogeen gebouw als van Boijmans. En wie twijfelt aan de inzichten en keuzes van Sjarel Ex op het terrein van de eigentijdse kunst: achter de directeur staat ook nog een staf en met onder meer Jaap Guldemond is die goed gevuld.

Hoewel Ex een goede kandidaat is, zijn er natuurlijk alternatieven. Het zou spannend zijn om te zien hoe Stijn Huyts – die in Sittard van Het Domein een pareltje maakte - het zou doen binnen zo'n groter kader. Ervaring met een groot museum heeft hij niet – dat is een nadeel –, maar Boijmans heeft in de persoon van Hugo Bongers een ervaren zakelijk directeur in huis en dan gaat het dus meer om de artistieke kwaliteiten van Huijts. Die trend van sterke zakelijke directeuren in de topmusea is een gunstige ontwikkeling. Het betekent dat de musea de ruimte krijgen om er sterke artistieke directeuren naast te zetten, die ook werkelijk de aandacht op de inhoud, de collectie en het programma kunnen richten. En dat legt de weg open voor mensen, die nu tot voor kort buiten de boot vielen vanwege gebrek aan ervaring binnen een groot instituut.

Iemand als Mascha Roesink bijvoorbeeld, nog maar net directeur van De Paviljoens in Almere, maar een interessant nieuw geluid binnen de museumwereld. Misschien nog niet meteen rijp voor Boijmans van Beuningen, maar wel een optie voor het Centraal Museum mocht Sjarel Ex doorschuiven naar Rotterdam. Feit is in ieder geval dat vrouwen in de nationale museumtop ondervertegenwoordigd zijn. En met het vertrek van Liesbeth Brandt Corstius in Arnhem, Margriet van Boven in Den Bosch en Kristin Feireiss in Rotterdam werd de spoeling alleen maar dunner.

De 'geheimtip' voor Rotterdam is dus hopelijk een vrouw. Zal Saskia Bos De Appel in Amsterdam willen verlaten? Is Lily van Ginniken geïnteresseerd in een overstap van Stroom in Den Haag naar Rotterdam? En als het Centraal Museum Ex kwijt raakt, zal Leontine Coelwij van het Stedelijk Museum dan de sprong willen wagen? Of moet er naar het buitenland worden gekeken, zoals Witte de With deed met Catherine David? Wat het ook wordt, het is te hopen dat er gezocht wordt naar nieuwe impulsen. Het liefst een jong geluid, maar in het geval van Boijmans zal ervaring zwaar wegen. Zolang in de advertenties bij het noodzakelijke toevoegsel 'm/v' de V maar met een hoofdletter wordt geschreven. En als daarmee 'kroonprins' Ex voor Boijmans sneeft, dan is dat spijtig. Maar misschien wacht hem dan binnen een paar jaar bij het Stedelijk een nieuwe kans.

# Afscheids- interviews

Rudi Fuchs is vertrokken bij het Stedelijk Museum. Chris Dercon vertrekt in mei bij Museum Boijmans van Beuningen. Beiden gaven rond de jaarwisseling afscheidsgesprekken. Fuchs stond uitgebreid in De Volkskrant en Vrij Nederland. Dercon legde zijn ei alleen in Vrij Nederland. Dit zijn altijd interessante interviews. De eerste emotie van het opstappen is nog voelbaar, vaak is er de behoefte om een statement af te leveren, maar er is nog niet de tijd geweest om met distantie op het eigen functioneren terug te kijken.

Fuchs berust. Hij heeft zijn werk in het Stedelijk Museum gedaan. Let wel: niets fout gedaan. In de afgelopen tien jaar heeft hij geprobeerd – zo blijkt uit de interviews – om oude waarden binnen de kunst te verdedigen. Dat betekent: de kunst de tijd te geven die het vereist om op een goede manier verstaan te worden. Fuchs is een man van de schilderkunst, het stilstaande beeld waarin in de loop van het kijken steeds meer details manifest worden. Zorgen dat mensen zien, echt zien, dat was de missie van Fuchs. De eigentijdse videokunst kon hij daarbij tot voor kort niet gebruiken. Die was te vluchtig en hapsnap. Er zat geen concentratie in. Hij bespeurde bij hedendaagse kunstenaars een onverschilligheid ten opzichte van historisch besef. De debatten die hij met zijn generatiegenoten had, kon hij niet voeren met de jongere lichting kunstenaars. 'De kunst van mijn generatiegenoten staat me het meest nabij', zegt Fuchs in de Volkskrant. Wat iedereen al jaren roept, geeft hij nu zelf toe. 'Maar dat wil niet zeggen dat ik de jongste kunst niet meer begrijp. Ik ben alleen niet meer 'Tussen Kunstenaars', zoals mijn laatste boek heet.'

Over de recente perikelen rond de nieuwbouw is Fuchs nog veel reflectiever. Hij heeft zichzelf naar eigen zeggen buiten het debat gehouden, opgesteld in de schaduw. Om vanuit die schaduw ervoor te zorgen dat het Stedelijk aan het Museumplein bleef. Want dat ziet hij wel degelijk als zijn verworvenheid. Daarvoor is hij op zijn post gebleven. 'Als ik was weggegaan, was het Stedelijk naar de Zuidas verhuisd. Onmiddellijk.

Ik ben gebleven voor de goede zaak.'

Chris Dercon berust niet. Hij laat in het Vrij Nederland-interview zeer duidelijk blijken zijn buik vol te hebben van de Nederlandse kunstcultuur ('De positieve waardering van kunst wordt hier erg bepaald door uiterlijke vormen, door vormelijkheid en door stijl - en niet door inhoud'). Hij hekelt de slappe houding van de Nederlanders tegenover de LPF ('Ik ben zéér teleurgesteld dat de cultuur hier bijna geen debat heeft gevoerd over wat we allemaal op ons af zagen komen.'). Hij veegt de vloer aan met de Rotterdamse politici ('Mensen als Siemons – voorzitter commissie Kunstzaken in Rotterdam, *rr* – gebruiken schoonheid als privilege, als een soort van genoegdoening naar het publiek.'). Hij is onverbiddelijk voor de oude staf in zijn museum ('Het was grappig om te horen dat mensen spraken over 'mijn zaal'. Dat had ik nog nooit gehoord – 'mijn zaal'.')

Dercon profileert zich in het interview als een doener, iemand die zich niet door al te veel details wil laten afleiden, maar zich met het grote discours wil verstaan. Zelf noemt hij dit zijn 'Condor-blik'. Natuurlijk chargeert Dercon in het interview. Hij wekt de indruk zelf vrijwel niets fout te hebben gedaan (goed, misschien had de keuze van eigentijdse kunst in de Bosch-tentoonstelling scherper gekund). De kwestie was vooral dat zijn mentaliteit niet aansloot op de mentaliteit van de museumstaf die er zat bij zijn aantreden, het politieke klimaat was fout, de kunstmores in Nederland is benepen. En dus vertrekt hij naar München. Het interview krijgt door de haast verbeten terugblik op de zeven jaar in Boijmans Van Beuningen, een beetje het karakter van natrappen. Nederland bashen.

Toch spreekt uit het interview vooral onmacht. Dercon was een directeur die – soms tegen de klippen op – naar een evenwicht zocht tussen het avontuur van een eigentijds kunstcentrum en de bezonkenheid die hoort bij een gedegen kunstmuseum met een rijke kunsthistorische collectie. Dercon houdt niet van gefixeerde posities. Hij ziet beeldende kunst slechts als één van de uitingsvor-

men in een veel complexer netwerk van culturele en maatschappelijke fenomenen. Iets helderder gesteld: de beeldende kunst moet zich verhouden tot de cinema, de literatuur, de massamedia en nieuwe elektronische ontwikkelingen om nog een rol van betekenis te kunnen spelen in de hedendaagse cultuur. Soms draafde Dercon zijn doel voorbij en verloor hij zich in theoretische labirinten, waar om iedere hoek een obscure filmer, Franse filosoof of verlichte kunstenaar opdook om geciteerd te worden. Je kunt Dercon makkelijk verliezen in zijn geestdriftige monologen. Maar dat elan is ook wat hem bijzonder maakt. Dercon probeert actief om nieuwe posities in de beeldende kunst te verkennen en dat levert vaak prikkelende statements op. In Nederland vond hij hiervoor niet de voedingsbodem. Zijn typering van de Nederlanders als estheten is raak. Anders dan bijvoorbeeld bij de Fransen of Duitsers, floreert in de Nederlandse kunstwereld niet het intellectuele discours (hoezeer dat in die andere landen ook wel eens ontaardt in intellectuele zelfbevrediging). Dit gebrek aan polemisch weerwoord frustriert Dercon en die frustratie is in het interview in Vrij Nederland goed terug te lezen.

De positie van Rudi Fuchs is anders. Hij wekt de indruk tevreden te zijn met de cocon die hij sinds zijn tijd in het Van Abbemuseum rond zichzelf en zijn kunstzinnige geestverwanten geeft gesponnen. Waar Dercon steeds opnieuw *eager* is om nieuwe horizonten te incorporeren in zijn blikveld, heeft Fuchs al te nieuwe inzichten het laatste decennium buiten de deur gehouden. De harde kern van zijn kunstbesef werd zijn zelfgebouwde Olympus. Van daaruit zag hij neer op de trends en het rumoer dat aan hem voorbijtrok. Die zelfgecreëerde, onaantastbare positie geeft hem de ruimte om in zijn afscheidsgesprekken achterover te leunen met een houding van 'ze doen verder maar, ik heb mijn taak gedaan.' En waarschijnlijk heeft hij ook gelijk. Fuchs was een standvastige directeur, wiens eigenzinnige positie een waardevolle verrijking van het museumlandschap betekende. Alleen is het Stedelijk Museum daarvoor niet het juiste platform gebleken. In het Amsterdamse bastion is sinds Sandberg de verbeelding aan de macht. Daar wordt de eigen tijd geproefd binnen de wetmatigheden van die tijd en niet vanuit een gefixeerd – bijna archaisch – historisch perspectief. Dat brak Fuchs in de publieke opinie in de afgelopen jaren op.

[robert@kunstbeeld.nl](mailto:robert@kunstbeeld.nl)

2003 | 02



Het februarinummer van het tijdschrift RAILS staat in het teken van Vincent. De schilder werd 150 jaar geleden geboren en dat wordt gevierd in Amsterdam en Otterlo en dus ook in de bladen. Een acteur die Van Gogh speelt in een voorstelling op Broadway mag de inhoud van RAILS becommentariëren, maar boven alles staat er een omvangrijke fotoreportage in het blad over de plekken waar de illustere kunstenaar ooit vertoefde. Nieuw is het concept niet. In 1990 – Vincent is 100 jaar dood – publiceerde de KLM een boek met foto's van Paul Huf, die in de voetsporen van Vincent door Brabant en Frankrijk was getrokken. Het boek

diende ter omlijsting van de grote Van Gogh-tentoonstellingen in Amsterdam en Otterlo. Ook toen was het idee niet nieuw. In 1953 – Vincent zou 100 jaar zijn geworden – toog Emmy Andriessse al naar diezelfde Vincent-oorden, om daar 'zijn wereld' in foto's vast te leggen. Dat idee was toen wel nieuw. Andriessse deed pionierswerk en kroop met haar zwart/wit-foto's echt in de huid van de kunstenaar. De liefde voor de schilderijen weerklonk in de foto's, die weliswaar dicht bij de motieven op de schilderijen blijven, maar ook een autonome kwaliteit hebben. Hoe anders bij Huf. De opdracht was klaarblijkelijk een 'moetje' (zo'n sponsor wil gewoon een lekker relatiegeschenk), want ze was plat en inspiratieloos. Kleurige ansichten, géén intense interactie met Vincents oeuvre, zoals bij Andriessse, die overigens halverwege de reportage overleed en daardoor aan de Nederlandse plaatsen niet toe kwam.

Gelukkig trapt RAILS niet in de val van Huf. Niet het werk van Van Gogh was het vertrekpunt voor schrijver Jack Nouws en fotograaf Vincent van de Wijngaard, maar de meest wezenlijke karakteristiek van de plekken waar hij zich ooit bevond. Een zeer interessante invalshoek bij een schilder met een groot sociaal engagement. Daardoor krijgt een inmiddels behoorlijk uitgekauwd idee, toch nog een boeiende wending.

Maar klaarblijkelijk is er wel zo'n rond verjaar- of overlijdensgetal nodig om op zo'n mooi idee te komen. Het toont het dictaat van de ronde getallen rond dood of geboorte in de kunstwereld.

Die zorgen steevast voor een pavlov-reactie: een overzichtstentoonstelling! (in het geval van Van Gogh worden nu deelaspecten belicht, omdat 1990 te kort geleden is). Geen beter moment om een tentoonstelling rond een kunstenaar van naam en faam even goed te marketen, dan zo'n herdenkingskapstok.

Er is op zich niets mis natuurlijk met een handig excuus om een prachtige tentoonstelling te maken, maar het moeten geen abc-tjes worden. Bij 'Van Gogh 150' lijkt dit wel een beetje het geval. Er komen prachtige en interessante tentoonstellingen. Over de schilders die Vincent inspireerden. Over de passie van Helene Kröller-Müller voor het werk van Van Gogh. Over de weerklink van Vincent onder moderne en eigentijdse kunstenaars. Genoeg te beleven. Alleen komt die samenbindende herdenkingsfactor nogal geforceerd over. Alsof het 'moest'. Ook zonder die paraplu zouden die tentoonstellingen zijn gemaakt, zouden ze fascinerend zijn gevonden. De 150-jarige geboortedag geeft er geen meerwaarde aan. En de tentoonstellingen zelf geven geen cachet aan de herdenking. Dat was anders in 1990, toen de gelegenheid werd aangegrepen om iets echt bijzonders te gaan doen en er dus extra geld, extra aandacht en extra activiteiten nodig waren. Nu niet. Het Van Goghmuseum maakt met grote regelmaat prachtige presentaties rondom Vincent, ook zonder de dwang van een rond getal. En zo hoort het ook.

Laten de musea zuinig zijn op de ronde getallen, om ze – spaarzaam – te gebruiken voor echt speciale evenementen. Zodat een herdenkingsjaar een bijzonder moment blijft en geen handig marketinginstrument.

[robbert@kunstbeeld.nl](mailto:robbert@kunstbeeld.nl)

# 150 jaar

2003 / 03

# 2003 | 04

# Crisis

De contemporaine kunstenaar ziet de witgestucte ruimtes van musea en galleries niet meer als zijn natuurlijke habitat.

Hij trekt er op uit. De stad in. De trendbladen in. Het web op. De designshops in. De catwalk op. De bouwplaats op. Het begrip 'beeldende kunst' is al sinds de jaren zestig geen synoniem meer voor traditionele uitdrukkingvormen als schilderkunst en beeldhouwkunst, maar in het afgelopen decennium lijkt de kloof tussen de diverse beeldende uitdrukkingvormen – autonoom én toegepast – definitief geslecht.

De tentoonstelling 'Reality Machines' in het Nederlands Architectuurinstituut benadrukte dat weer eens: vormgeving, mode, architectuur en (beeldende) fotografie werden er naast elkaar getoond, puttend uit eenzelfde bron, leunend op een eenzelfde eigentijdse beeldtaal. Verschillende van de exposanten – met name natuurlijk uit de fotografie – waren de afgelopen jaren al nadrukkelijk op exposities van beeldende kunst te zien.

De fotografen – zoals Vivianne Sassen en Anouschka Blommers – mengen zonder problemen hun producties voor trendbladen af met prints voor in de galleries. Steeds duidelijker is er sprake van een bredere beeldcultuur, waarin de traditionele disciplines oplossen.

Klaarblijkelijk tast deze ontwikkeling de autonomie van de beeldende kunst aan, want ineens komen er commentaren waarin het woordje 'crisis' rondwaart. Is de beeldende kunst haar identiteit aan het kwijtraken. Kortom zit de beeldende kunst in een identiteitscrisis?

Waarschijnlijk wel voor de puriteinen. Kunst is een *commodity* geworden, zoals de Amerikanen dat zo mooi kunnen zeggen: een (commercieel) gebruiksvoorwerp. Voor de jongste generatie kunstenaars zijn de pagina's van een tijdschrift een even vanzelfsprekend platform als een museumzaal. Heeft een stoelontwerp evenveel artistieke zeggingskracht als een ets of zeefdruk. En dus worden de commentatoren onrustig. Anna Tilroe vraagt zich in een lezing ter gelegenheid van de Art Rotterdam – gepubli-

ceerd in NRC Handelsblad – af welke positie de beeldende kunst nog inneemt ten opzichte van de wereld. "Niet de schijn, de onechtheid van de wereld interesseerde haar, maar het echte in de werkelijkheid, dat wat verborgen zit achter het oppervlak van de gezichten, de landschappen, de voorwerpen." Met haar vrijages met de toegepaste kunsten encanailleert de beeldende kunst zich met een cultuur waarin het begrip 'mode' – of tijdsgeest – centraal staat. En juist de beeldende kunst keek met haar utopische inslag altijd over die waan van de dag heen, om te graven naar diepere waarden en waarheden.

Tilroe: "Die zekerheid van de kunst is weg, samen met haar zelfverzekerdheid. Want in echtheid is men nu zelfs in kunstkringen niet erg geïnteresseerd meer. Wat alle aandacht naar zich toetrekt is de wijze waarop de mode- en reclame-industrie, de media, de technologie en de aandelenmarkt de wereld ensceneren: als een gigantisch pretpark waarin alle illusies langs elkaar glijden, de illusie van onze eigen waarachtigheid inclusief."

Kortom: met het verlies van de autonome, utopische bespiegelingen van de beeldende kunst, verliest onze cultuur haar ideologische commentator. Maar is dat wel zo? Er is tegenwoordig ontegenzeggelijk een generatie kunstenaars die is opgegroeid met de massamedia, voor wie de multimediale wereld als gegoten zit en die dus op een vanzelfsprekende manier infiltreert in die cultuur en de uitdrukkingvormen ervan hanteert. Iedere kunstenaar is een product van zijn tijd en zal dus daarop reflecteren. Dat die kunstenaar zich bedient van uitdrukkingvormen die geassocieerd worden met de oppervlakkigheid van een modieuze tijdgeest, wil nog niet zeggen dat de kunstwerken die hij maakt automatisch ook oppervlakkig zijn. De kunstenaars die de beeldtaal van de massamedia (of de commerciële *commodities*) hanteren, doen dit vaak met scepsis, *tongue-in-cheek* of ironie en relativeren daarmee de glamour en sfeer van succes die rond de contemporaine beeldcultuur hangt. Op hun manier leveren ze even inhoudelijk commentaar of geven

ze even filosofische vergezichten als de utopisten van het modernisme uit het begin van de twintigste eeuw. En wie zijn wij, om dit als 'minder' te kwalificeren?

Terecht pleit Tilroe er voor dat ook een stoel, videoclip of documentaire kunst kan zijn: "We stellen dan dat de waarde ervan niet bepaald wordt door het medium en ook niet door een puur esthetische kwaliteit. Die visies zijn niet meer te handhaven. Wat telt is wat de maker ermee wil zeggen, of nog gewaagder, welke positie hij inneemt ten opzichte van de wereld om hem heen."

De vraag is natuurlijk hoe we dat beoordelen. De gevestigde generatie kunsthistorici wortelt nog stevig in de modernistische traditie. Is 'groot' geworden met de fundamentele conceptuele kunst (zeg maar de generatie Lewitt-Judd-Dibbets) als ijkpunt. Het is goed mogelijk dat zij niet meer de instrumenten heeft om de kunst die zich manifesteert in de massamediale beeldcultuur goed te kunnen duiden. Het zal niet zo ver gaan dat trendwatchers de oordelen zullen gaan vellen, maar met de nieuwe tendenzen in de kunst, wordt het ook tijd voor nieuwe, jonge critici die deze ontwikkelingen van commentaar kunnen voorzien. De 'oude garde' hoeft dan zeker niet werkloos thuis te gaan zitten. Want de bandbreedte van de beeldende kunst is zo groot, dat er nog voldoende kunstenaars zijn die op de vertrouwde manier belangrijke bijdragen aan het kunstdiscours blijven leveren. Sterker nog, de autonome schilderkunstige verbeelding zit weer helemaal in de lift. Daar valt nog genoeg over te bespiegelen. Want dat is de rijkdom van de eigentijdse kunst: een enorme uitbreiding van het palet, waardoor Tilroe's 'waarheidsvinding' in velerlei vormen gestalte kan krijgen.

Van een crisis lijkt derhalve geen sprake. Het gaat om de breedte van het blikveld dat de critici (en in het verlengde daarvan de kunst kijkers) zichzelf toestaan.

[robbert@kunstbeeld.nl](mailto:robbert@kunstbeeld.nl)



De integriteit van Rudi Fuchs staat ter discussie. Begin april pakten de kranten uit met verhalen over een zaak van 5 werken van Karel Appel uit de Cobra-tijd die in bruikleen waren gegeven aan het Stedelijk Museum – waarmee ze vrij zijn van invoerrechten –, maar die in de privévertrekken van de kunstenaar belandden en daar maanden bleven hangen. De kunstenaar wilde ze eerst zelf nog eens goed bekijken, vergat ze door te sturen naar het museum en vertrok naar New York. Fuchs kreeg precies in die periode een zwaar auto-ongeluk in Italië en hield de transactie niet scherp in de gaten. Na een reeks van misverstanden en ‘slordigheden’ (zoals de kunstenaar en directeur ze zelf omschrijven) arriveren de werken uiteindelijk in augustus in het depot van het Stedelijk. Daar waar ze in februari al hadden moeten zijn.

De zaak kwam via Stevijn van Heusden – vertrekend algemeen directeur – terecht bij het Bureau Integriteit van de gemeente Amsterdam. Die breidde het onderzoek uit naar bruikleentransacties van Fuchs in de afgelopen drie jaar. Hierbij zijn ook de FIOD en de douane betrokken. Het gevolg is dat de gemeente besloot het officiële afscheidsfeest van Fuchs op 27 april uit te stellen. De opening van de mede door Fuchs samengestelde tentoonstelling ‘Tot zo ver’ (min of meer zijn afscheidsexpositie) ging op 17 april wel gewoon open.

De affaire werpt een smet op het directoraat van Fuchs. Of de smet een blijvende vlek wordt, moet door het onderzoek blijken, maar aan de reeks van schandaaltjes rond Fuchs (excessief declareergedrag, zijn mede-verantwoordelijkheid voor grote budgetoverschrijdingen in het Haags Gemeentemuseum, ophef over de door hem gewenste verkoop van topstukken in Den Haag, ophef over te dure aankopen) is weer een nieuw hoofdstuk toegevoegd.

Het is de zoveelste knauw die Fuchs in de afgelopen jaren te verduren kreeg. Los van de fysieke optater door het auto-ongeluk in 2002, werd hij de afgelopen jaren steeds feller aangevallen op zijn artistieke keuzes, moest hij een wissel in de

directeursposities accepteren (Van Heusden kreeg alle zeggenschap over de zakelijke kant van het museum) en werd zijn gekoesterde nieuwbouwplan van Siza van tafel geveegd, nog eens gevolgd door de strijd met de gemeente over de plek van het nieuwe Stedelijk.

Fuchs heeft zich altijd kunnen verweren tegen de aanvallen op zijn artistieke beleid door te steunen op zijn eigenzinnigheid, die is gestoeld op een fundamenteel verankerd kunstbesef. Een kunstbesef dat hem nationaal en internationaal grote roem bracht, maar die steeds minder op zijn plaats was in een instituut als het Stedelijk Museum dat geacht wordt de hartslag van de tijd in de gaten te houden. Fuchs trok zich daar echter niets van aan en hij heeft ook de grootheid om dat niet te hoeven doen, hoe pijnlijk dit ook was voor de positie van het Stedelijk in het eigentijdse discours.

De zakelijke en financiële beslommingen kleven Fuchs al jaren aan. De schuld voor de tekorten en in het Haags Gemeentemuseum werd wel erg eenzijdig in zijn schoenen geschoven en het geweeklaag over de declaraties en aankoopuitgaven zullen Fuchs ook niet hebben gedeerd. Zijn standpunt is, dat kunstenaars het beste verdienen en dat hij de vrijheid moet hebben ze in de wereld te bezoeken waar hij ook wil. Tenslotte is de kunstwereld groter dan Nederland. Net zomin zal de stoelendans ronds directeursposities hem echt hebben geraakt. Er is hooguit wat gezichtsverlies, maar het artistieke prevaleert altijd over het zakelijke.

Het ter discussie stellen van je integriteit is een heel ander verhaal. Dan treden veel ongrijpbare mechanismen in werking. Fuchs heeft van de financiële perikelen in Den Haag geleerd dat zoiets je blijft aankleven, hoezeer er later ook een weerlegging komt. Met de titel ‘big spender’ valt wel te leven, maar als onbetrouwbaar te boek staan is een ander verhaal. Vooral nog zijn er ook vooral veel vragen. Wat was de aanleiding voor Van Heusden om al snel naar het Bureau Integriteit te stappen? Waarom die uitbreiding naar

bruikleentransacties in de afgelopen drie jaar? Het kan niet anders of de Gemeente weet meer, maar kan – hangende het onderzoek – niets meer zeggen.

Het uitstellen van een officieel afscheid is echter geen kleine ingreep. Dat suggereert dat er meer aan de hand is. Dat Fuchs klaarblijkelijk aantoonbaar laakbaar is geweest. En juist dat kan ik mij niet goed voorstellen bij Rudi Fuchs. Hij is geen man voor dit soort details, los van het feit dat hij bij dat auto-ongeluk betrokken raakte en zijn hoofd dus ergens anders had. Natuurlijk moet je niemand zomaar op zijn goede gedrag geloven, maar dit soort papierhandel lijkt toch niet de grote specialiteit van de voormalig directeur, getuige ook de eerder genoemde akkefietjes op zakelijk gebied.

Dat het een onhandige manoeuvre is geweest om vanuit de opslag op Schiphol via Appels huis naar het Stedelijk te rijden, dat is het zeker, maar of er kwade opzet bij in het spel was, is weer een heel ander verhaal.

Voorlopig blijkt het laatste jaar van Fuchs in het Stedelijk een dramatische afsluiting van een glorieuze carrière. En dat heeft hij niet verdiend. Hoezeer ook ik kritiek heb op de ondergeschikte rol die het Stedelijk onder Fuchs op het internationale toneel speelde, is en blijft hij een van de belangrijkste Nederlandse tentoonstellingsmakers van de afgelopen decennia. Fuchs kan prachtige zalen componeren. Hij heeft – vooral in het Van Abbe in Eindhoven, maar incidenteel ook in Amsterdam (de eerste Coupletten!) – spraakmakende en prachtige tentoonstellingen gemaakt en hij is zonder twijfel een groot kenner van een specifiek segment van de beeldende kunst (met name de Europese expressieve traditie en de conceptuele beweging van de jaren zeventig). Zo iemand verdient een groots afscheid en het is tragisch dat hem dat nu voorlopig ontnomen wordt. Hoe logisch die beslissing van de Gemeente Amsterdam – vanwege het lopende onderzoek – ook is.

**robbert@kunstbeeld.nl**

2003 | 05

Fuchs

De KunstRAI was een groot succes. De nieuwe opzet met een strengere selectie functioneert – de kunst was van goed niveau – de opzet was ruim en ‘behapbaar’, de themapresentatie van het GEM/Fotomuseum was een wezenlijke aanvulling, kortom het was weer een beurs om met plezier overheen te lopen.

Ook in de pers waren de reacties overwegend positief tot zeer positief. Er klonk opluchting in de stukken door. De KunstRAI staat er weer, gelukkig. Er werd hier en daar nog wel wat gemord over het ontbreken van ‘spectaculaire’ kunst. Het bleef volgens die criticasters nog net iets teveel bij brave schilderijen, tekeningen, foto’s en plastieken. De vraag is alleen of je de ‘spanning’ wel aan kán treffen op een kunstbeurs. We kunnen er heel moeilijk over doen, maar een beurs is een plaats voor verkoop. Een verzamelplaats voor galeries die één keer per jaar de kijkers en kopers gezamenlijk tegemoet treden, waardoor hun kunstenaars een breder platform krijgen en de kopers/kijkers de mogelijkheid krijgen in kort bestek veel werk

te zien. Dat de beurs door een juiste keuze van galeries ook een mooi inzicht in de actuele Nederlandse (schilder)kunst geeft, is niet meer dan een bonus. Al wordt aan die ‘bonus’ wel de status van de beurs gehangen. In de afgelopen jaren dook te vaak kunst op die louter vanuit commercieel oogpunt was gefabriceerd. Daarmee devalueerde de beurs als geheel, waardoor de metamorfose van dit jaar nodig was. We zagen nu weer kunst die in de eerste plaats een authentiek en autonoom artistiek statement maakt. De verkoop volgt daarna. Wie de allernieuwste conceptuele trends en ontwikkelingen wil zien – de ‘spanning’ zeg maar – is op een kunstbeurs haast a priori niet op zijn plaats. Die moet naar biënnales gaan, naar museumtentoonstellingen, naar kunstenaarsinitiatieven. De ‘spanning’ kan op de KunstRAI hoogstens worden ingevuld met een themapresentatie en die was deze keer met het GEM/Fotomuseum goed verzorgd.

Opvallend in de commentaren was de nagenoeg verstomde roep om de zeven topgaleries die dit jaar toch nog de kat uit de boom wilden kijken. Die zo gefrustreerd waren geraakt door het beleid van de KunstRAI in de afgelopen jaren, dat ze zich nog niet aan de nieuwe opzet wilden committeren. Echt gemist werden ze echter niet, wat niet wil zeggen dat ze geen wezenlijke aanvulling op de beurs zouden zijn. Het viel echter niet overduidelijk op dat ze afwezig waren en dat zegt veel over de sprong voorwaarts die de beurs heeft gemaakt. Gek is het natuurlijk wel dat ze ontbreken en dus is iedereen erbij gebaat – ook de betreffende galeries – dat Onrust, Torch, Welters, Andriessse, Stigter, Gelink en Snoei er volgend jaar gewoon weer bij zijn. Want natuurlijk maakt zo’n toevoeging van kwaliteit de KunstRAI alleen nog maar sterker.

Dan doemt echter wel een ander probleem aan de horizon op: wat wordt de status van de Art Rotterdam. Die beurs heeft de afgelopen jaren goed gedraaid. Het werd een wenkend alternatief tegenover de toenmalige malaise in Amsterdam. Een hoge kwaliteit, een prachtige locatie, een

overzichtelijk geheel, kortom een prettige beurs. Te vrezen valt alleen dat galeries volgend jaar een keuze zullen moeten maken: Amsterdam of Rotterdam. En gezien de hoopvolle editie van dit jaar, de goodwill die de KunstRAI van oudsher toch nog lijkt te hebben en de toch twee keer zo hoge bezoekersaantallen, zal de keuze in een heel aantal gevallen wel eens exclusief op Amsterdam kunnen vallen. Zeker als de penibele economische situatie de kunstwereld parten gaat spelen en galeries zich simpelweg geen twee beurzen meer kunnen veroorloven. Nog los van de vraag of de galeriehouders zich de inspanning willen getroosten. Want het zijn niet alleen de financiën die een rol spelen. De kalender in het voorjaar is te rijk verdeeld met de Art Rotterdam in februari/maart, de Art Brussels in april en de KunstRAI in mei. En dan nog los van de beurzen op nog verdere bestemmingen, waar een aantal galeries bij betrokken is. Er pleit veel voor een verhuizing van de Art Rotterdam naar het najaar, bijvoorbeeld september, bij de opening van het nieuwe galerie seizoen. Op basis van anciënniteit kan de KunstRAI nu eenmaal meer aanspraak maken op haar plaats in het voorjaar.

Boven alles lijkt het zaak voor Art Rotterdam om goed naar de eigen identiteit te kijken. Nu de concurrentie van de KunstRAI weer serieus is, zal enige herpositionering onontkoombaar zijn. Mogelijk kunnen de aanzetten voor een meer internationaal karakter worden uitgewerkt. Dat zou ook voor de Nederlandse kunstwereld heel interessant zijn. Want voorlopig moet de KunstRAI eerst proberen de goede herstart (want dat was het) een passend en blijvend vervolg te geven, voordat aan de internationale ambities kan worden gewerkt. En dan nog moeten de beurzen op dit punt wel reëel blijven. Een internationale hotspot zal Nederland niet snel worden (zeker niet voor internationale verzamelaars). Dat Rotterdam daar wel een voorzichtige gooi naar kan doen, is iets anders.

[robbert@kunstbeeld.nl](mailto:robbert@kunstbeeld.nl)

2003 / 06

# Kunstrai

# Landen- paviljoens

De jury voor de Gouden Leeuwen van de Biënnale van Venetië heeft dit jaar de prijs voor het beste landenpaviljoen toegekend aan Luxemburg. Ze preeft de mooie sereniteit in de videowerken van celliste/kunstenares Su Mei Tse: 'a strong but poetical combination of sound, film and space that immediately attracts the attention of the viewer, and yet is rich with subtle echoes of political and metaphysical meanings.' Saillant is de zin die daarna kwam: 'The place itself where the Pavilion is located makes one question the necessity of large-scale national pavilions.'

Op deze toch al zo politiek georiënteerde biënnale, doet de jury onverbloemd zelf ook aan (kunst)politiek. Haar motivatie stelt nadrukkelijk het fenomeen van de nationale paviljoens ter discussie. Dat hebben ze al vaker gedaan, maar zo'n 'aanval' kwam nooit uit het instituut zelf – al staat de jury natuurlijk los van de Biënnale-organisatie.

De vraag die de jury opwerpt is wél een heel interessante. Wat is nu – anno 2003 – nog de status van zo'n verzameling paviljoens van – voornamelijk westerse – landen in de Giardini? Past dit soort nationalisme nog in het huidige tijdsgewricht met grote migratie-stromen, met unificerende landen, met een door massacommunicatie steeds kleinere wereld? Of is het vooral biënnale-folklore?

Allemaal heel fundamentele vragen, maar in de eerste plaats is het de vraag of het uitgangspunt van de jury wel klopt. Luxemburg heeft – evenals zo'n twintig andere landen – domicilie gekozen in een palazzo in de stad, vlak naast het Palazzo Grassi. Er is dit jaar zelfs sprake van een wildgroei aan dit soort 'nationalistische' presentaties in de stad. Landen huren dat soort ruimtes voor veel geld, heel veel geld soms, zeker wanneer het geprofileerde plekken zijn. En dat staat nog los van de kosten die het maken van de tentoonstellingen zelf met zich meebrengen. Het zou dus best kunnen dat Luxemburg op haar 'dislocatie' veel meer geld uitgeeft aan de biënnale, dan bijvoorbeeld Nederland, dat als een van de eersten een paviljoen in de Giardini bouwde, pal naast het Italiaanse paviljoen (strategische plek!). Wie is er dan protserig? De presentatie van Luxemburg is – op de keper beschouwd – helemaal niet zo *low-key* en 'pretentieloos' als het zinnetje van de jury suggereert. Ook Luxemburg wil zichzelf dit jaar gewoon *showcasen* (en daarmee meteen haar nieuwe Musée d'Art Moderne Grand-Duc Jean in het zonnetje zetten). Niets mis mee, maar toch

wel een andere insteek dan de jury aan de orde lijkt te willen stellen.

Het mooie van de Biënnale van Venetië is het rijkgevoelde beeld dat je er van de eigentijdse kunst krijgt. In de centrale tentoonstelling de visie van de artistiek directeur (eventueel aangevuld – zoals dit jaar – met gastcuratoren), in de landenpaviljoens de visies van de tentoonstellingsmakers uit die diverse landen en in het bijprogramma – erg groot dit jaar – de ideeën van instituten en autonome curatoren. Een rijkgeschakeerd beeld, dat tijdens de rondgang vanzelf versmelt tot één grote presentatie. Het is zeer de vraag of de bezoeker die nationaliteit van de deelnemende kunstenaars zo nadrukkelijk ervaart. In het Britse paviljoen zie je gewoon Chris Ofili, niet de Engelsman Chris Ofili (tenzij de nationaliteit als gegeven een onderdeel van het werk is natuurlijk, maar dan stijgt het vanzelf boven plat nationalisme uit).

Interessant is dat ook steeds vaker in de nationale paviljoens kunstenaars terechtkomen die helemaal niet die nationaliteit hebben. Nederland is daar dit jaar het meest sprekende voorbeeld van, met kunstenaars uit Mexico, Spanje en Benin, maar ook Canada doet er aan mee met de van oorsprong Tsjechische Jana Sterbak. Als multiculturaliteit al een vraagstuk is, dan sijpelt dat vanzelf door in de landenpaviljoens.

Maar ook voor de diversiteit van het aanbod in de Giardini zijn de landenpaviljoens van belang. Ook nu weer blijkt in de centrale tentoonstelling in het Italiaanse Paviljoen (waar allang niet meer de nationale Italiaanse presentatie te zien is) dat de exposerende kunstenaars uiteindelijk slechts uit een handvol landen komt; alleen de Arsenale is dit jaar werkelijk een wereldomspannende aangelegenheid. Nationaliteit mag er dan

wel niet meer toe doen in de huidige 'Global World', maar als hele gebieden daarmee onderbelicht raken (uit Nederland hadden we dan bijvoorbeeld alleen Atelier van Lieshout op de Biënnale gehad), dan is dat ook niet goed. Hoe we het ook wenden of keren: ieder land heeft zijn eigen culturele eigenschappen (of eigenaardigheden). Dat klinkt ook door in de kunst. Dat geluid heeft de beste garantie om gehoord te worden in de nationale paviljoens. En het hoort bij het karakter van de Biënnale (nog los van het pragmatische feit dat de financiële lasten van de mega-expositie zo over vele (landen)schouders wordt verdeeld).

Een veel gevaarlijker tendens is de vercommercialisering van de landenpaviljoens. Het paviljoen van de VS is bijvoorbeeld in beheer bij de Peggy Guggenheim Foundation. Tot nog toe werd de selectie van de exposerende kunstenaar via een heel stelsel van 'officiële' keuzecommissies gedaan. Maar dit jaar begon Thomas Krenz zich te roeren. Hij heeft veel geld gestoken in een expositie over Matthey Barney in zijn museum. Die laat hij reizen langs allerlei vestigingen van zijn imperium, maar een etalage op de biënnale is natuurlijk nooit weg. Dus oefende hij grote druk uit om Barney het paviljoen in te krijgen. Wat niet is gelukt. Maar goede kans dat het Krenz over twee jaar wél lukt om de plaats in het Amerikaanse paviljoen te claimen. Want wie beheert dat paviljoen nou? En dan gaan andere mechanismen in werking treden. Dán mag de jury gerust een paar stevige kritische noten kraken. Voorlopig is nu Luxemburg (net als al die andere buiten-Giardini landen) geen haar beter dan de rest binnen de hekken van het prachtige park.

[robbert@kunstbeeld.nl](mailto:robbert@kunstbeeld.nl)

2003 | 7.8

U, beste lezer, bent de afgelopen decennia voor de gek gehouden. Door ons, de kunstcritici. We hebben u doen geloven dat er bijzondere dingen gebeuren in de eigentijdse kunst. Wij hebben gepoogd te verklaren waar alle conceptuele ideeën van hedendaagse kunstenaars vandaan komen en welke betekenis ze hebben. We hebben u geprobeerd wegwijs te maken in de lawine aan exposities die in de kunstwereld over ons wordt uitgestort. Daarmee hebben we u, de kijker, de liefhebber, de kritische kunstconsument, een rad voor ogen gedraaid. We hebben ons slechts beziggehouden met het marketen van iets dat inhoudsloos en overschat blijkt te zijn. We hebben u kunstenaars aangeprezen, die niets meer dan charlatans bleken. We zijn kortom, de notulisten geweest van een kunstwereld, waarin museumdirecteuren, curatoren, critici en kunstenaars een rituele rondedans opvoeren rond een betekenisloos Gouden Kalf. Althans, als we de Vlaamse criticus Frank Vande Veire moeten geloven. Vande Veire schreef een pamflet over de kunstwereld, waarin hij zo ongeveer iedereen de mantel uitveegt. Enkele citaten: “De idee dat kunst mensen, desnoods tegen hun zin, wakkerschudt, is in de kunstwereld tot een fetisj geworden; meer dan ooit hangt er rond kunst en kunstenaars een sacraal aura, dat door media, musea en ‘critici’ wordt opgeklopt; nooit heeft men zo flagrant gemakzuchtig effectbejag als ‘subversief’ of ‘controversieel’ onthaald; de kunstkritiek blijft de illusie wekken dat het niet aan het kunstwerk ligt dat het niet onmiddellijk aanspreekt, maar aan het publiek dat behoefte heeft aan initiatie; manisch is (...) het vertoog over het huwelijk tus-

sen kunst en leven; ironie is een term geworden waarmee men alles kan legitimeren: schaamteloze retoriek, lukraak geciteer, gekoketteer met het afstotelijke, het banale en met slechte smaak. In al deze gevallen functioneert ironie als een al te doorzichtig intellectueel alibi die een gebrek aan reflectie en een knieval voor de massacultuur moet rechtvaardigen.”

In ruim 6000 woorden betoogt Vande Veire omstandig dat het in de kunstwereld aan een echte visie ontbreekt. Dat geen echte kritische posities in worden genomen, dat ‘alles mag’ en dat – ten onrechte – wordt gedacht dat kunst een maatschappelijk belang danwel relevantie heeft. Vande Veire weet wel beter. Hij is een modernist in hart en nieren en dus stelt hij dat ‘achter deze vrolijke cultus van de diversiteit een taboe schuilt op juist datgene aan de moderne kunst dat het verdient om bewaard te blijven: de argwaan tegenover de voorstelling, het inzicht in de verstrengeling van macht en voorstelling, het inzicht dat de voorstelling nooit onschuldig is. Dit verleent het kunstwerk onvermijdelijk een reflexief karakter. Wie deze reflexiviteit als ethnocentrische arrogantie of elitair intellectualisme afdoet, opent de deur voor een reductie van de kunst tot de esthesis: de emotie, de belevenis – als het ons maar raakt, als we er maar iets bij voelen.’

Niet alleen verwijt Vande Veire de actuele kunstwereld dat ze de kunst populair wil maken, hij verwijt diezelfde kunstwereld dat ze de kunst haar intellectuele reflectieve karakter ontnemt. Uit zijn hele verhaal blijkt dat Vande Veire de aloude kreet l'Art pour l'Art weer in ere hersteld wil zien. De catharsis van zijn opstel is dat kunst geen zaak is voor het volk, kunst niet midden in de maatschappij hoort te staan (kàn staan), maar dat kunst een hogere macht moet zijn, met een autonoom begrippenstelsel, waarvoor de definities opgesloten liggen in de kunst zelf. Uiteraard is Vande Veire's kunst alleen toegankelijk voor de kleine groep erudieten die deze geheimtaal kennen en beheersen.

In essentie betreft Vande Veire dus precies de elitaire positie, die we van hem niet mogen benoemen. Kunst is klaarblijkelijk teveel gemeengoed geworden in de ogen van Vande Veire. En dat is verdacht, dus moeten de musea, critici, galeristen, ja ook de kunstenaars – die de Vande Veire een slappe passieve houding verwijt – wel gemene zaak met de waarheid hebben gemaakt. Want wanneer iets populair is, moet ook populisme zijn bedreven om het zo populair te maken, lijkt de redenering van de criticus.

Natuurlijk is Vande Veire in zijn schotschrift schaamteloos aan het generaliseren. Alles wordt op één hoop geveegd. De voorbeelden van zwakke concepten (feitelijk gewoon slechte kunst dus) worden geëxtrapoleerd en representatief gemaakt voor alle eigentijdse conceptkunst. Een open oog hebben voor een breed scala aan uitingen, media en samenwerkingsverbanden binnen de eigentijdse kunst, houdt direct een kritiekloze houding in. Vande Veire ziet het liefst de met hand en tand verdedigde dogma's weer terugkomen in de kunst. Polarisatie. Uitsluiten, in plaats van ‘openstaan voor’.

Het bepleiten van deze positie gaat met de nodige retoriek gepaard, want deze woordkunst – die hij zijn collega's verwijt – is Vande Veire

zelf niet vreemd. Uiteindelijk lijkt hij met zijn pamflet echter vooral een persoonlijke teleurstelling in de relevantie van de kunst te verwoorden. Zijn eigen premissen heeft hij tot universeel ijkpunt gemaakt. Zoals hij zelf overigens ook vindt dat het hoort: “De idee overheerst dat wie zich al te zeer in een visie engageert, zijn openheid verliest voor talloze andere mogelijke visies. Maar deze openheid voor alles wat anders, nieuw en onvoorspelbaar is, is in de grond een vreesachtige geslotenheid. Alleen iemand voor wie er nooit meer iets op het spel staat, kan openstaan voor van alles en nog wat. Zolang alle visies even interessant en waardevol blijven, zijn ze geneutraliseerd.”

Dat Vande Veire de kunstwereld richtingloosheid en een gebrek aan scherpte verwijt (nog los van de conclusie dat ze haar eigen relevantie overschat) is natuurlijk wél iets om over na te denken. In de pluriforme, gemediatiseerde consumptiemaatschappij waarin wij leven, is het heel gemakkelijk om de kunst automatisch te incorporeren in die tijdgeest. Dus is het goed om scherp op te blijven letten – zoals Vande Veire feitelijk zegt – wat nog de relevantie of betekenis van de kunst binnen die tijdgeest is. Dit echter wel vanuit het besef dat kunstenaars als eigentijdse mensen onderdeel uitmaken van de tijdgeest er dus welhaast onvermijdelijk op reageren. Want Vande Veire heeft wat mij betreft in ieder geval ongelijk, wanneer hij stelt dat kunst en leven niets met elkaar te maken hebben. Het is niet meer mogelijk om kunst náást de maatschappij te plaatsen – zoals dat vroeger misschien kon. Omdat die maatschappij met aan multimediale identiteit zich zo nadrukkelijk manifesteert binnen het belangrijkste domein van de beeldende kunsten: dat van het beeld. We leven in een tijdperk met een heel sterke beeldcultuur en daar ‘concurrereert’ de beeldende kunst mee. De kunst moet zich daarom tegenover die beeldcultuur een positie bepalen. Dat kan door zich af te zetten, of door te assimileren danwel te reflecteren. In alle gevallen is het een bewuste uiteenzetting met die beeldcultuur.

Na het lezen van Vande Veire's stuk, blijft de vraag achter wat hem tot dit schotschrift heeft gebracht. Hij claimt terug te willen naar fundamentele modernistische waarden. Zijn vertoog past echter in een bredere neo-conservatieve stroming in de beeldende kunst. De commentaren op de teloorgang van vakbekwaamheid in de kunst (Diederik Kraaypoel is een apostel van die stroming) worden steeds luider en ook de kreet ‘Crisis in de Kunst’ valt steeds vaker. Is het de angst voor de breedte van de eigentijdse kunst? De nadrukkelijke vrijages met andere disciplines, met de massamedia, met subculturen in de maatschappij? Het lijkt er sterk op dat Vande Veire & co de eigentijdse kunst niet meer herkennen. Ze voldoet niet meer aan de (modern) klassieke spelregels. En dat is klaarblijkelijk aanleiding om haar daarmee als wezenlijk artistiek middel failliet te verklaren.

In de komende nummers van Kunstbeeld zal de visie van Vande Veire nader onder de loep worden genomen. Met voor- en tegenstanders. De bijdrage van u, lezer, wordt daarbij zeer op prijs gesteld.

# 2003 | 10

# Buitenlander

Nederland zit – museaal gezien – enigszins in een vacuüm. We hebben in de afgelopen tien, vijftien jaar het ene na het andere museum zien verbouwen, nieuwbouwen of renoveren. En als het goed is komen er nog twee slagroomtoefjes op die cake, wanneer het Rijksmuseum en het Stedelijk Museum hun nieuwbouwplannen gerealiseerd krijgen. Met de hardware zit het dus wel goed. Maar hoe zit het met de software, de personele bezetting? Al zo'n half jaar heerst er windstilte in de belangrijkste musea voor eigentijdse kunst in Nederland: Boijmans in Rotterdam, het Van Abbe in Eindhoven en het Stedelijk in Amsterdam zitten alledrie zonder directeur en het vinden van een nieuwe schijnt nog niet erg te lukken. Het Stedelijk moet eerst de eigen identiteit goed onder ogen zien en moet afwachten of Amsterdam echt een hedendaagse kunstmuseum van nationale én internationale allure wil, en dus het advies van de Commissie Sanders gaat omarmen. Een zware sollicitatiecommissie in Eindhoven reist naar verluide de halve wereld rond om te scouten. En in Rotterdam heeft, als we het Rotterdams Dagblad moeten geloven, een zware internationale kandidaat zich op het laatste moment toch teruggetrokken. Nog geen witte rook dus in Eindhoven, Rotterdam en Amsterdam. Maar ondertussen ligt de boel wel min of meer stil. Althans waar het een coherente visie voor de middellange termijn betreft. En dan hebben we het voor majeure exposities al gauw over eind 2004 en 2005. Hoe moeilijk is het om geschikte kandidaten te vinden? In het geval van het Van Abbe en Boij-

mans is het sleutelbegrip al gevallen: internationaal. De visvijver van Nederland lijkt te klein voor deze instituten en dus wordt over de grens gekeken. En dat is niet automatisch fout. Het internationale perspectief lonkt permanent in ons land. Vaak blijft het uiteindelijk een onbereikbare horizon, maar de ambitie om globaal te denken is er immer en altijd. Tegelijk zegt die zucht naar het buitenland ook wel iets over de indruk die de selectiecommissies hebben van het potentieel in eigen land. Wat van ver komt, lijkt altijd lekkerder, maar het is zeer de vraag of dat wel zo is. Neem een toch vrij lastig museum als Boijmans Van Beuningen: vier sterke collectiepoten, een onorthodoxe politieke constellatie in de stad en een museum waarin het moeilijk is om als directeur een dwingende eigen identiteit vorm te geven (zeker op het terrein van de hedendaagse kunst). Je moet voor Boijmans visie hebben, een duidelijk gezicht, maar je moet het ook niet erg vinden dat de conservatoren van de deelgebieden zich sterk profileren, op basis van hun expertise. Het is de vraag of iemand uit het buitenland daarvoor de sprong naar Nederland wil maken. Vereist is in ieder geval een manager met een goede kunstvisie. En dan komt in Nederland al heel snel Sjarel Ex in beeld. Bij het Van Abbemuseum ligt het anders. Dat is een veel compacter museum, met meer dynamiek en een duidelijke focus. Hier kan iemand uit het buitenland mooie visionaire dingen doen. Al heeft het Van Abbe ook een mooie traditie als broed-

vijver van directeuren, waardoor het voor een opkomende conservator een mooie springplank kan zijn naar de nationale top drie. En dan komen al snel namen als Jaap Guldemon, Leontien Coelwij en Stijn Huijts in beeld. En het Stedelijk? In het Stedelijk moet bijna per definitie de verbeelding aan de macht zijn. Na de moeizame laatste jaren van Rudi Fuchs en het eindeloze gesteggel rond de nieuwbouw, wordt het tijd dat het Stedelijk de veren eens goed opschud en weer werk gaat maken van haar specialisme: met een scherp oog in de actualiteit staan en de activiteiten op dat terrein schragen met goede kunsthistorische projecten. Mede door het gedoe van de laatste tijd is het directoraat van het Stedelijk een overbelichte plaats geworden. Een Nederlander die deze Olympus beklimt, zal a priori een heel moeilijke klus krijgen. Er wacht een lang bouwproces en er zijn torenhoge artistieke verwachtingen die ingelost moeten worden. Een klus dus, waar een buitenlander veel frisser in kan stappen, dan een Nederlander die hoe dan ook een verleden meestorst. Belangrijk is in ieder geval, dat vanuit de intrinsieke mogelijkheden van de musea wordt gezocht naar een nieuwe directeur. Voor public relations van ijverige gemeenteraadsleden die zich willen profileren met een buitenlandse kandidaat is even geen plaats. Nog los van het feit dat er simpelweg genoeg talent in Nederland is. Je moet er echter wel naar willen zoeken.

**robbert@kunstbeeld.nl**



# Fotografie

Hans den Hartog Jager haalde in een essay in het NRC Handelsblad van eind september hard uit naar de eigentijdse Nederlandse fotografie. Hij vindt haar lui, plat, pathetisch, leeg en armoedig. Sterker nog: de eigentijdse Nederlandse fotografie is een affront voor het medium. Den Hartog Jager bouwt zijn betoog op rond twee aannames over wat de essentie van fotografie zou zijn: ze is verklonken met de werkelijkheid ('Als geen andere kunstvorm heeft de fotografie (...) de pretentie dat ze een stilstaand, documentair beeld van de werkelijkheid geeft') en ze heeft een archiverende waarde ('ze bewaart dat beeld voor de toekomst'). Daar voegt hij aan toe dat een fotograaf in essentie bescheiden is. Een goede fotograaf stelt zich in de ogen van Den Hartog Jager op als chroniqueur en is derhalve een registrerende, dienende intermediair tussen werkelijkheid en kijker. 'Dat een foto óók altijd de persoonlijke visie van een fotograaf toont, doet er daarbij minder toe – zolang die fotograaf de bescheidenheid, ja zelfs de nederigheid heeft kunnen opbrengen om te besef- fen dat de gebeurtenis die hij vastlegt belangrijker is dan hijzelf.' De grote klacht van de auteur: 'De afgelopen decennia kwam het zwaartepunt van een foto steeds meer bij de visie van de fotograaf te liggen, en doet de werkelijkheid er steeds minder toe.' Daarnaast 'begonnen fotografen zich steeds nadrukkelijker van het idioom van de schilderkunst te bedienen'.

Hoe Hans den Hartog Jager dat laatste kwalificeert, wordt duidelijk in de kop van het essay: 'Luie Schilders' (met als onderkop: 'De armoede van de hedendaagse fotografie').

Het hele essay van De Hartog Jager draait rond dat begrip 'werkelijkheid'. Een cruciale passage in het betoog: 'De moderne fotograaf wil geen chroniqueur van de werkelijkheid meer zijn (...) maar de werkelijkheid van alledag zoveel mogelijk esthetiseren. Kunst maken. (...) Hij wil manipuleren, verdraaien, esthetiseren. (...) Als de moderne fotografie iets niet doet, is het de

toeschouwer confronteren met de werkelijkheid van alledag: ze zet er juist een grote nepwerkelijkheid voor in de plaats.' Het is curieus dat Den Hartog Jager zo zwaar leunt op die hechte link tussen fotografie en werkelijkheid. Als we iets te weten zijn gekomen in de 20ste eeuw, is het wel dat de gedroomde werkelijkheid die de fotografie zou representeren een schijnwerkelijkheid is. Er is altijd de aanname geweest dat een technisch procédé dat onmiddellijke werkelijkheidsbesef zou genereren, maar dit is een verraderlijke aanname gebleken. Want het gebeurt zelden dat je een situatie als persoon in het echt precies zo zal ervaren als de foto die een fotograaf er van geschoten heeft. Omdat de visie van de fotograaf (inclusief zijn al dan niet verborgen agenda) sterk bepalend blijkt voor de werkelijkheid die wordt overgebracht. Compositie, lichtbehandeling, kadering, perspectief, lensvorm, kleurgebruik, moment van knippen, het zijn allemaal middelen die een foto sterk definiëren. Een foto is dus evenzeer de visie van de fotograaf op een gegeven situatie, als een schilderij de visie van een schilder vertegenwoordigt. Je kunt wél stellen dat de 'klas-sieke' documentaire fotograaf (een genre dat tot ver in de jaren tachtig een rijke traditie kende in Nederland) altijd de intentie heeft gehad om de werkelijkheid te weerspiegelen, als journalistieke opdracht. Een documentaire fotograaf werkt met de beelden die hij vindt. Een kunstenaar die de fotografie als medium gebruikt, zet de werkelijkheid naar zijn hand, creëert of enceneert de werkelijkheid die hij of zij wil laten zien. Als autonoom werkend kunstenaar is die subjectiviteit volledig legitiem. Hans den Hartog Jager gaat in zijn veroordeling van de eigentijdse fotokunst – als onwaarheidsgetrouwe kunstenmakerij – voorbij aan een aantal cruciale condities binnen de eigentijdse fotografie. Allereerst is er de hedendaagse context waarbinnen de fotograaf opereert. In het afgelopen decennium is de samenleving in razend tempo gemediatiseerd. Om ons heen is het me-

diabeeld – manipulatief en geconstrueerd als dat als beeldconcept is – een steeds belangrijker conditionerend gegeven geworden. Het is onmogelijk om als fotograaf – zelf onderdeel van die media – niet beïnvloed te worden door deze context. Dus wanneer een eigentijdse fotograaf zich (kritisch) verhoudt tot deze hedendaagse multimediale ontwikkelingen, dan is dat alleen maar een teken dat hij de taal van zijn eigen tijd verstaat én kan toe- passen. Hem daarop veroordelen is conservatief en ontkent de vanzelfsprekende ontwikkelingen die binnen het vak aan de hand zijn. Het is zeker zo curieus om fotografen te veroordelen om hun artistieke inzet van het medium. Hiermee houdt Hans den Hartog Jager – en dat klinkt door in het hele essay – het medium fotografie gevangen in de kooi van de toegepaste kunsten. Het medium mag klaarblijkelijk niet de pretentie hebben zich werkelijk te meten met hogere autonome kunstvormen als de schilderkunst. Want als een fotograaf schilderkunstige beeldtechnieken (zowel in de 'bildung' als in technische 'trucs') inzet, dan is hij een luie schilder. Alsof fotograferen een stuk makkelijker is dan schilderen. Hans den Hartog Jager heeft het in zijn stuk steeds in algemene zin over fotografie, maar hij lijkt het exclusief te hebben over (semi)documentaire fotografie. Er is een groep fotografen die zich zeer evident niet met de werkelijkheid uiteenzet en dus expliciet kunstzinnig is. Die lijkt hij dan ook niet aan te vallen. Zijn pijlen lijken vooral gericht – zonder die fotografen precies te benoemen – op de hippe fotografen van de Solar-groep: fotografen die zich even gemakkelijk bewegen binnen de opdrachtfotografie voor trendbladen als binnen exposities in galeries en musea. En dat is klaarblijkelijk verdacht. Zij manipuleren, esthetiseren en spelen met de waarheid. En daarmee verloochenen zij in de ogen van Den Hartog Jager de fotografie. Terwijl wat de Solar-fotografen doen volledig in lijn ligt met de bredere ontwikkelingen in de eigentijdse kunst, zoals het in kaart brengen van de persoonlijke leefomgeving. En dat gebeurt steeds vaker op een (schijnbaar) informele, snapshot-achtige manier. De fotografie is – als eigentijds beeldmiddel – zeker instrumenteel in de ontwikkeling van deze trend. Dat is niet een verzwakking van haar 'natuurlijke' eigenschappen, integendeel, het accentueert de *coming of age* van de techniek als autonoom artistiek medium, functionerend in de grotere constructie van de kunstgeschiedenis. Losgezongen van haar dienende, toegepaste status – als slaaf van 'de waarheid' – heeft de fotografie een grotere kunstzinnige reikwijdte gekregen en is ze daarmee een verrijking van het totale palet aan artistieke middelen.

robert@kunstbeeld.nl

2003 | 11

Het is Dinos & Jake Chapman weer gelukt: commotie over hun werk. Zo langzamerhand is dat niet meer hun 'schuld', maar het resultaat van de in de jaren negentig opgeklopte sfeer rond *Brit Art* én de rituele dans die ieder jaar rond de nominaties van de vermaarde Engelse Turner Prize wordt opgevoerd. Zodra de nominaties voor deze inmiddels beroemde én beruchte prijs bekend zijn, is er een pavlov-reactie in zowel de populaire pers als de vakwereld. De bladen schreeuwen moord en brand over de perverse en onbegrijpelijke kunst die in 'hun' nationaal instituut te zien is en de vakwereld gaapt steeds luidruchtig over de keuze: *Seen it all, done it all, know it all, boring.*

Met de Chapman Brothers als *nominees* kon vooral de populaire pers weer fantastisch uitpakken: twee opblaaspoppen in fellatio op een luchtbed (uitgevoerd in beschilderd brons) en een sculptuur van een boom behangen met skeletten en botten van ledematen, die ook nog eens overdekt is met wormen, maden, vliegen en allerlei andere insecten. Smeerlapperij! Schunnig!

Het derde deel van de inzending van de Chapmans – door hen betekende etsen uit Goya's serie 'Disasters of War' (een editie uit de jaren dertig die is gedrukt met de originele platen) – had eerder dit jaar al voor opschudding gezorgd in de vakwereld zelf. Etsen van de Spaanse meester aantasten, dat doe je niet. Schunnig!

Helaas is de commotie bij Dinos & Jake Chapman een invuloefening geworden, die hen al vanaf het eerste begin van hun oeuvre vergezelt. Natuurlijk zoeken de kunstenaars die confrontaties zelf voor een deel op, maar het ligt ook automatisch opgesloten in het thema waaraan de twee zich hebben gecommitteerd: de esthetisering en het entertainment-aspect van geweld en van seksuele driften. De Chapmans onthullen op een schaamteloos directe manier ons onbehagen (en onvermogen) ten opzichte van geweld en onderhuidse seksuele gevoelens. De commotie is een reflectie van dit onbehagen.

De verbeeldingsmethoden van de Chapmans zijn heel geraffineerd: een mengeling van de wassenbeeldentaal van Madame Toussauds, de popentaal in ervaringsattracties in pretparken als de Efteling en Disneyland en meer in het algemeen de beeldtaal van cartoons en tekenfilms. Daarnaast deinzin ze er niet voor terug om een icoon uit de kunstgeschiedenis – de etsserie van Goya, die als een ultiem voorbeeld van geweldsverbeelding wordt gezien – in te zetten voor hun werk. De Chapmans verstaan zich al een decennium lang zeer intensief met het werk van Goya. Het motief voor de sculptuur van de boom in de Turner-tentoonstelling haalden ze uit een van de 'Disaster of War'-etsen (tien jaar geleden hadden ze al een versie van die boom gemaakt, maar dan een letterlijke vertaling van de ets in een levensgroot en levensecht beeld, dus met nog niet aangevreten lijken).

Het bewerken van de etsen is gezien het oeuvre van de Chapmans eerder een hommage dan een aantasting van het werk van de Spaanse meester. Van vernielen of iconoclasme is maar in beperkte mate sprake, omdat het niet om een *vintage*-editie gaat. De ingreep van de Chapmans staat daarmee in de traditie van Duchamp die een snorretje op een reproductie van de Mona Lisa tekende. Of in de traditie van Robert Rauschenberg die in de jaren vijftig een tekening van Willem de Kooning uitgumde (al ging het toen wél om een origineel werk). De toevoegingen van de Chapmans aan de Goya-voorstellingen is ook zonder meer functioneel. Op een heldere manier combineren zij het

door hen geïntroduceerde groteske van cartoonesk geweld met de intense tragiek in Goya's voorstellingen.

De Chapmans maken in hun werk expliciet wat in de massamedia impliciet alom aanwezig is: de fascinatie voor geweld. Dezelfde tabloids die de Chapmans in kleurrijke bewoordingen verfoeien, brengen schaamteloos sensationeel nieuws vol geweld en onrecht. Dezelfde mensen die hun morele afschuw uitspreken over de Chapmans, gaan wel zelf 's avonds live op de televisie oorlogje kijken wanneer de Britten Basra binnentrekken. Of laten 's middags hun kinderen op de kindernetten naar getekende orgies van geweld kijken in de daar gepresenteerde tekenfilms (om maar te zwijgen van de extreem geweldadige games die ze laten spelen).

Het eendimensionale 'schunnig!' dat over de Chapmans wordt uitgesproken, vanuit de automatische afkeer van een verontrustend beeld, is niet meer dan een blik in de eigen geperverteerde ziel (vanuit het besef dat je alleen ziet wat je wilt zien). Het is een vlucht weg van een meer inhoudelijke uiteenzetting met de thema's die de Chapmans aanroeren. De a priori-reacties die tot het jaarlijkse ritueel van de Turner Prize zijn gaan behoren (en die als in een reflex alles afkeuren dat afwijkt van de burgerlijke norm), verraadt een intens oppervlakkig kijken, dat niet de schuld is van de kunst zelf, maar van de intenties van de kijkers.

Alleen wie het werk van de Chapmans echt serieus gaat bekijken en de volle maatschappelijke én kunsthistorische context meeweegt in de beoordeling, kan tot een evenwichtig oordeel komen. En als dan de conclusie is dat zij hun doel voorbij schieten en effectbejag laten prevaleren boven een wezenlijke analyse van het probleem van geweld in de eigentijdse samenleving, dan is dat in ieder geval een gefundeerde kritiek. Maar de platitude van de commentaren rondom de Turner Prize doet zeer sterk vermoeden dat die moeite door de kritikasters van de inzending van de Chapmans niet is genomen.

[robbert@kunstbeeld.nl](mailto:robbert@kunstbeeld.nl)

2003 | 12.1

# Schunnig

2004 | 02

# Oorlogsbeelden

Robert Hughes, de fameuze Australische kunstcriticus, heeft een boek geschreven over Goya. Onvermijdelijk komt daarin ook de 'Disasters of War'-serie aan bod. In interviews rond het boek stelt Hughes dat eigentijdse kunstenaars niet meer in staat zijn de horror van oorlog te verbeelden. Hun 'werk' op dat terrein is overgenomen door fotografen. En hij heeft gelijk. Fotografie domineert onze (eigentijdse) beeldvorming over oorlog. De schilderkunst is in zijn algemeenheid niet meer *leading* bij het genereren van 'beelden'. De onmiddellijkheid, de snelheid en het platform dat de fotografie heeft (kranten, tijdschriften, televisie, internet) maakt het medium tot een veel effectiever middel om de boodschap van de werkelijkheid te verbeelden. Hier ligt ook de tragiek van de figuratieve kunst. Ze moet in het reine zien te komen met die secundaire positie. Het één op één spiegelen van de werkelijkheid – of die nu lieflijk of gruwelijk is – voldoet niet meer. Je ziet daarom in de eigentijdse schilderkunst het accent in de verbeelding verschuiven. Van concreet naar associatief of 'fantastisch' (in de zin van het scheppen van een gedroomde/bedachte parallelwereld). Daarbij wordt het middel van de ironie niet geschuwd. Niet alleen ironie tegenover het verbeelde onderwerp, maar ook ironie tegenover de figuratieve voorstelling als fenomeen. Dat Hughes echter meteen vrijwel geen kunstenaars meer ziet die zich op een intensieve manier met het thema 'oorlog' verstaan, is vreemd. Hij lijkt zijn maatstaf te leggen bij de vrij letterlijke verbeelding van oorlogsgeweld en dan op een manier die de gruweligheden op een indringende manier manifest maken (i.e. Goya). Inderdaad, die schilderijen/beelden zijn

er niet meer. Kunstenaars zijn tegenwoordig veel meer bezig zijn met de mechanismen achter het (geïstitutionaliseerde) machtsdenken. Met de propaganda, de effecten op de maatschappij, de (politieke) machtsstructuren achter de oorlogen. De eigentijdse kunst is contextueel en niet meer letterlijk. Dat vraagt een andere manier van 'lezen', die veel weerstanden oproept, omdat betekenissen niet meer soepel in de schoot worden geworpen.

Hughes ziet het schilderij 'Guernica' van Pablo Picasso als het eerste oorlogsschilderij dat moest concurreren met de fotografie. De Spaanse Burgeroorlog was de eerste oorlog waarbij fotografie mee ging doen in de beeldvorming, onder meer door de foto's van Robert Capa. De vallende soldaat (zeer vermoedelijk geësceneerd) werd haar logo. Schilderkunstig is de Guernica het logo voor die oorlog, de laatste keer dat een schilderij die status bereikt. Die enorme status zou het schilderij niet hebben gekregen, wanneer het een figuratief werk van ingestorte huizen was geweest. Juist de abstrahering, het zo dominante zwart/wit en de nadruk op de emotionele uitdrukking van de figuren geeft het schilderij haar kracht. Door de manier waarop Picasso de beeldelementen heeft geschematiseerd – vanuit zijn cubistische werkwijze – zijn de beeldelementen ontrukkt aan de al te letterlijke anekdotiek van het concrete oorlogsbeeld. In deze manier van het deconstrueren van het anekdotische, figuratieve beeld ligt ook het grote belang van Picasso voor de 20ste eeuw. En hierin ligt ook de vingerwijzing naar de verschoven rol van kunstenaars ten opzichte van oorlogsbeelden.

Picasso was geen chroniqueur, zoals Goya was

(ook al maakte ook hij de oorlogstaferelen niet zelf mee, maar construeerde en reconstrueerde hij ze op basis van de verhalen van het front). Feitelijk is Robert Capa de Goya van de vroeg twintigste eeuw (al maakte hij de incidenten wél zelf mee). En juist omdat Capa bestond, werd Picasso's *functie* als 'verbeelder' anders. En na hem is die rol alleen maar verder doorgeëvolueerd.

Door het groeien van de nieuwsbulletins, met de enorm toegenomen snelheid waarmee nieuwsbeelden (oorlogsbeelden) de nieuwsconsumenten onder ogen komen en met de toegenomen explicietheid van die mediabeelden, zijn kunstenaars steeds verder doorontwikkeld naar een meer contextuele aanpak in plaats van de letterlijke impressie. Op de laatste Documenta in Kassel waren bijvoorbeeld indrukwekkende videobeelden te zien over de effecten van oorlog op een samenleving. In New York werd twee jaar geleden een tentoonstelling gemaakt met kunstenaars die nu pas – 50 jaar na dato – expliciete nazi-elementen in hun kunst durven te verwerken. We zien steeds meer kunstenaars die op een refererende manier de aanslag op de WTC-torens verwerken. Al decennia lang is een kunstenaar als Leon Golub (overigens een van de weinigen die Hughes noemt als positieve uitzondering) in zijn schilderijen bezig met het thema oorlog en geweld.

Oorlog, geweld en verderf zijn wel degelijk nog steeds een sterk thema in de hedendaagse kunst. Maar het klopt dat die motieven niet meer op een anekdotische manier worden uitgewerkt, zoals Hughes klaarblijkelijk graag ziet.

[robbert@kunstbeeld.nl](mailto:robbert@kunstbeeld.nl)



Hoe wijs zijn ze in Amsterdam? Die vraag wordt de komende maanden heel belangrijk. In mei moet de tijdelijke behuizing van het Stedelijk Museum in het TPG-gebouw naast het Centraal Station open gaan en het is cruciaal dat er al vanaf het begin een goed gefundeerd plan ligt. De eerste berichten zijn wel hoopvol. De collectie zal op de tijdelijke plek weliswaar een prominente plaats innemen, maar er lijkt in ieder geval de ambitie om ook een stevige programmering neer te zetten met exposities over eigentijdse kunst. Het idee is echter nog steeds dat de verhuizing echt 'tijdelijk' zal zijn en dat over vier jaar het nieuwe museum er zal staan. Het gevaar ligt op de loer dat de periode in het TPG-gebouw wordt

gezien als een overbruggingsperiode. Maar er is nog niet eens een architect aangesteld die de nieuwbouw moet gaan ontwerpen – hopelijk herinneren de ambtenaren zich op tijd dat projecten van deze omvang Europees moeten worden aanbesteed – dus er ligt voorlopig ook nog geen plan. En als het plan er ligt moet terdege rekening worden gehouden met de stroperige praatcultuur in Amsterdam, die het nieuwbouwproces van het Stedelijk al 15 jaar frustreert. Nee, er moet minstens rekening worden gehouden met zes jaar onderdak in het TPG-gebouw – **de periode vn dus andere ambities bij**. Het Van Abbemuseum heeft in de jaren negentig het nadeel van een tijdelijke huisvesting omgezet in een voordeel. De zes jaar aan de Vonderweg zijn een zeer vruchtbare periode gebleken, zowel artistiek als museaal. Het museum boorde met de presentaties in de Vonderweg een nieuwe generatie internationale kunstenaars aan (die elders in Nederland niet te zien was), maakte memorabele installaties/tenoonstellingen en experimenteerde volop met de eigen museale mogelijkheden. De residuen van dit proces werden verwerkt in de nieuwbouw die nu aan de Bilderdijklaan staat te pronken. Het Stedelijk Museum behoort de drang te hebben zich op de tijdelijke locatie als een volwaardig museum te presenteren. **Er moet niet sprake zijn van een overbrugdat het Van Abbemuseum in Eindhoven tijdens zijn verbouwing verbleef aan de Vonderweg -, maar het kan ook nog langer duren**. En dat is geen 'tijdelijk' bivakkeren meer. Dat is serieus voor een substantiële tijd op een andere plek gevestigd zijn. En daar **horoor de verwachte halvering van het bezoekersaantal in het TPG-gebouw naar beneden is bijgesteld**.

Op dit punt zal de Gemeente Amsterdam haar verantwoordelijkheden moeten nemen. Met de simultane sluiting van het Stedelijk en het Rijksmuseum aan het Museumplein dreigt bloedarmoede in de museale kunstwereld in de hoofdstad. Dat los je niet op met het parkeren van de collectie in een kantoorgebouw aan het Oosterdok. Amsterdam schreeuwt al jaren om een volwaardige presentatieruimte voor eigentijdse kunst, zoals ze die in andere (Europese) steden wél hebben. Het TPG-gebouw is de uitgelezen plek om in de context van de vaste collectie van het Stedelijk aan een mooi programma voor (internationale) eigentijdse kunst te werken. Door dat te ondersteunen, investeert Amsterdam in een mooie toekomst én wordt een fundament gelegd voor een vliegende start van het nieuwe Stedelijk.

Maar niet alleen de gemeente zou moeten investeren in zo'n dynamische plaats. Ook het bedrijfsleven kan meedoen, zoals nu ook eindelijk zonder scrupules naar private investeerders wordt gezocht voor het rond krijgen van de begroting voor de nieuwbouw. En welk bedrijf past dan beter dan TPG? Ooit had het bedrijf een prominente rol in het kunstklimaat met de Dienst voor Esthetische Vormgeving. Met het opheffen van die afdeling liet het bedrijf een gevoelige culturele veer. Dat geschonden blazoen kan in één klap worden opgepoetst, door het Stedelijk op haar tijdelijke locatie te ondersteunen, nota bene op een plek die het postbedrijf zelf decennia lang heeft bewoond. Nu al is de free publicity voor het bedrijf enorm. *Stedelijk TPG*. Een mooie naam. Het moest er maar eens van komen.

[robbert@kunstbeeld.nl](mailto:robbert@kunstbeeld.nl)

# Mobiel

Het Boston Museum of Fine Arts heeft 21 werken van Monet voor zeven maanden *leased* aan de Bellagio Gallery of Art in Las Vegas. De Gallery is onderdeel van een gigantisch casino, waarin een grote collectie kunst is ondergebracht. De ruimte wordt gerund door Paperball, een bedrijf dat een dochteronderneming is van de New Yorkse supergalerie PaceWildenstein. We zien de laatste tijd aan de lopende band dit soort *deals* in de kunstwereld. De Hermitage heeft dependances in Londen, Las Vegas en – sinds kort – in Amsterdam. Voor de Amsterdamse vestiging geldt dat het Russische museum 1 euro krijgt voor iedere bezoeker die langs komt in de Amstelhof. Voor de eerste expositie is Grieks goud, dat is opgegraven in een gebied noordelijk van de Zwarte Zee, uit de kluizen in Sint Petersburg gehaald.

Ondertussen opende een paar weken terug in Berlijn in de Neue Nationalgalerie een presentatie met de collectie van het Museum of Modern Art in New York, waarvan de hoofdvestiging op dit moment wordt gebouwd. De Duitsers betaalden miljoenen voor deze uitgelezen kans om topwerken uit de twintigste eeuw voor zeven maanden in de stad te hebben. Tegelijkertijd komen er lyrische berichten uit China, waar een tentoonstelling met collectiestukken van het Stedelijk Museum (dat ook dicht is voor verbouwing) in Shanghai met groot enthousiasme is onthaald. De Chinezen hadden er graag langer van genoten, maar de werken zijn al weer door naar Singapore. Uiteindelijk zullen ze ook nog in Brazilië te zien zijn. Met dank aan ABN AMRO. Dat alles natuurlijk tegen een behoorlijke *fee*.

Hoe vruchtbaar dit soort ondernemingen zijn, bleek al eerder bij uitstapjes die de collecties van

het Centraal Museum en het Van Abbemuseum naar Japan maakten. In Utrecht werd met de opbrengsten de karige tentoonstellingskas naar een werkbaar niveau getild, in Eindhoven financierde Jan Debbaut met de tournee de verbouwing van het noodzakelijke tijdelijke onderkomen aan de Vonderweg, waar werd gebivakkeerd in afwachting van de nieuwbouw aan de Bilderdijklaan. Collectiemobiliteit. Rick van der Ploeg pleitte er voor terwijl hij Staatssecretaris van Cultuur was, maar hij had er vast andere ideeën bij. Hij vond dat er teveel stukken in onze topmusea ongezien in de depots lagen en dat die beter konden reizen langs plaatsen in regio's waar ze minder bedeed zijn met dit soort erfgoed. Zijn vorm van collectiemobiliteit is ingevuld door het Rijksmuseum, die tijdens de verbouwing de topstukken niet voor veel geld naar het buitenland heeft gebracht, maar specifieke groepen werken onderbracht bij musea door het hele land (de Vlaamse meesters in het Bonnefantenmuseum in Maastricht, de 18de eeuwse werken in het Rijksmuseum Twenthe in Enschede en de 19de eeuwse kunst in ...). Tweehonderd absolute topstukken worden tot slot getoond in een fraaie presentatie in de eigen Zuidvleugel. En dan is er natuurlijk nog het gouden doosje op Schiphol waar kleine presentaties worden gemaakt (recent zelfs in samenwerking met het Van Goghmuseum).

Is het Rijksmuseum dom? De collectie is zeer vermaard, dus had het museum veel geld kunnen vragen voor een rondreizende tentoonstelling met Vermeer, Rembrandt, Hals, Steen en al die anderen. Is Boston slim? Het museum lijkt zijn ziel aan de duivel te verkopen door deze *menage à trois* met een casino en een commerciële topgalerie.

Nee, het Rijksmuseum is niet dom. Het heeft een enorme staatsbijdrage gekregen voor de nieuwbouw – dus geld lijkt minder een thema – en het museum heeft te maken met een collectie die op leeftijd aan het raken is en derhalve kwetsbaar is voor klimatologische schommelingen. Reizen is en blijft een belasting voor kunstwerken in deze buitencategorie. Dat begint ook al te gelden voor de Monets uit Boston, al zijn de risico's daarvoor al weer een stuk kleiner. Uiteindelijk zijn die Amerikanen natuurlijk gewoon heel slim. In Boston hebben ze 36 werken van Monet, dus die 21 die in Las Vegas verblijven kunnen ze wel even zeven maanden missen. En in Europa vergeten we nog wel eens, dat de musea in de VS anders in elkaar zitten dan hier. Een Amerikaans museum is vaak ook voor de *running costs* afhankelijk van sponsors, donateurs en benefactors. En na 11 september is het allemaal wat minder geworden. MFA-directeur Malcolm Rogers geeft het ook grif toe: hij heeft het geld gewoon nodig. En dat geldt ook voor musea als het MoMa, de Hermitage, het Stedelijk, het Centraal Museum en het Van Abbe. Dit is de nieuwe werkelijkheid in museumland: maak je collectie te gelde. En zolang de conditie van de kunstwerken daarbij scherp in de gaten wordt gehouden, is er niets aan de hand. De musea verdienen er mee (en kunnen zo voortbestaan en mooie dingen doen) en in de buitengebieden van de wereld (maar ook in het Westen) komen mensen in aanmerking met kunstwerken die ze verder alleen van plaatjes kennen. Kunst moet gezien worden. Hoe meer hoe beter.

[robbert@kunstbeeld.nl](mailto:robbert@kunstbeeld.nl)

2004 | 04

2004 | 05

# Moderna Museet

Twintig jaar geleden stapte ik in Stockholm het Moderna Museet binnen. Net van school was ik in de Zweedse hoofdstad op bezoek bij vrienden. Ik was wel eens in Kröller-Müller geweest en in het Gemeentemuseum Arnhem, maar echt aanspreken deed het nog niet, de kunst. Dat veranderde in het Moderna Museet. Het museum was een soort barak, de uitstraling volstrekt informeel. Je voelde meteen dat het een liefhebbersmuseum was. En dat bleek in de collectie: veel popart, de Duitse schilders rond Baselitz en Kirkeby, Tinguely & Niki de Saint Phalle, de surrealisten, Dada, kortom een ideale introductie op de moderne en hedendaagse kunst. En een mooi museum om je hart aan de kunst te verpanden.

Het Moderna Museet is als museum vergelijkbaar met het Stedelijk Museum in Amsterdam. Internationaal gezien enigszins in de periferie, maar museumdirecteuren met persoonlijkheid die een prachtig programma draaiden én belangrijke aankopen deden. In Amsterdam waren dat Willem Sandberg en Edy de Wilde, in Stockholm was dat Pontus Hultén. Directeuren die dicht bij de toonaangevende kunstenaars van hun generatie stonden en daardoor toegang hadden tot sleutelwerken van die kunstenaars. In Amsterdam leverde dat belangrijke schilderijen van Jasper Johns en Barnett Newman op. In Stockholm kwam de geit-met-autoband van Robert Rauschenberg te staan. Beide musea organiseerden memorabele tentoonstellingen, waarbij het experiment niet werd geschuwd en een directe interactie met andere disciplines (muziek, performance, dans) werd gezocht én gevonden. Vorige maand was ik terug in Stockholm, na

twintig jaar. Het Moderna Museet heeft een nieuw gebouw: een langgerekte bakstenen 'doos' ontworpen door Rafael Moneo. Ingetogen architectuur die past bij de Scandinavische bouwtraditie. Een dienstbaar gebouw. De 'doos' is heel subtiel gesegmenteerd in vier blokken: één voor tijdelijke tentoonstellingen, drie voor het verhaal van de moderne en eigentijdse kunst. En alles prachtig van boven aangelicht met lichtschachten die als kleine torentjes de architectuur van een afstand identiteit geven. En weer was er dat gevoel: een liefhebbersmuseum. Geen *opschmuck*, niet te formeel, een prettige sfeer (veel bezoekers!) en een collectie die onverminderd sterk is. En met een directeur – Lars Nittve – die na omzwervingen door Malmö (Rooseum), Kopenhagen (Louisiana Museum) en Londen (Tate Modern) gepokt en gemazeld is in de internationale kunstwereld en een ambitie heeft die daarbij past. Zijn periode in Tate Modern was geen succes, maar het lijkt erop dat hij die *faux pas* in Stockholm recht gaat zetten. Een waardig opvolger van Pontus Hultén (die het museum in 1979 overigens verliet).

Het Moderna Museet laat zien wat met het Stedelijk Museum kan (en moet) gebeuren: werken aan een gerevitaliseerd museum. In de jaren negentig was het museum in Stockholm net als het Stedelijk wat in de versukkeling geraakt. De nieuwbouw van Moneo (eind jaren negentig opgeleverd) en de recente impuls van Nittve brengt het Museet weer terug op de kaart. Dat moet in Amsterdam ook kunnen. Wat nodig is, is een nieuwbouw die de collectie alle ruimte geeft en die net zulke baanbrekende shows als in het verleden mogelijk

maakt. En natuurlijk een directeur met ambitie, die de inhoud én de persoonlijkheid heeft om zo'n beleid vorm te geven.

Keuzes, daar draait het om. 'Groots en meeslepend' hoeft niet te schuilen in grote budgetten of uiterlijk vertoon. De identiteit van een instituut ligt hij de intenties. Persoonlijk engagement blijkt de sleutel voor succes. Zoals Sandberg liet zien, zoals Hultén liet zien, zoals meer recent Jan Debbaud liet zien in Eindhoven. Het Stedelijk is een typisch voorbeeld van een auteursmuseum, zoals het Moderna Museet dat ook is: directeuren die hun stempel drukken op het instituut om dat instituut te laten gloriëren. De persoonlijke roem komt dan vanzelf.

De keuze voor de nieuwe directeur van het Stedelijk Museum is daarmee cruciaal. Die wordt overigens niet voor de zomer verwacht. Ondertussen wordt wel al druk geschreven aan het programma van eisen voor de nieuwbouw. Daar zal de nieuwe directeur weinig invloed op uit kunnen oefenen. Een groot probleem is dat niet. Bij Fuchs is gebleken dat te persoonlijke ambities fnuikend zijn voor een goed uitbreidingsplan. Voorop staat dat er een goede uitbreiding moet komen, die op de maat van de collectie (en het potentieel van het museum) is gesneden. Een directeur met inhoud zal daar dan altijd mee uit de voeten kunnen én zich ermee profileren. Het Moderna Museet laat zien dat roem voor een museum niet vergankelijk hoeft te zijn. Gezien de drukte in het museum is het nog steeds een plek die inspireert.

[robbert@kunstbeeld.nl](mailto:robbert@kunstbeeld.nl)

Sinds een jaar of tien doen steeds meer musea en kunstinstututen hun best jongeren bij kunst te betrekken. Aparte kindermusea, omvangrijke educatieve projecten, op jongeren toegesneden activiteiten, projecten in het kader van het CKV-onderwijs, alom zijn er pogingen om kinderen met kunst in aanraking te brengen. Een van de jongste initiatieven is de Kleine Biënnale, die afgelopen april werd gehouden in een oud waterliniefort bij Bunnik. Tien kunstenaars toonden hun werk in de gewelven van het fort en de park-achtige omgeving er omheen. Het waren niet de minste namen: Sigurdur Gudmundsson, Marijke van Warmerdam, Tiong Ang & Roy Villevoeye, Patrick van Caeckenberg, Voebe de Gruyter, Paul Perry, Pawel Altheimer, Annika Ström en Stéphane Calais. Prachtige projecten zaten ertussen. Voebe de Gruyter die op de haar bekende wijze door een poëtische verdichting een eigen interpretatie van een weg afleggen – of oprollen in haar geval – geeft. Van Caeckenberg die op zijn eveneens bekende wijze de werkelijkheid in elkaar knutselt met gevonden materialen, waarbij kinderen op zijn aanwijzingen een vogel toverden uit een aardappel en die ophingen in het groen rond de fortificaties, zodat een bos vol vogelverschrikker-aardappelvogels ontstond. Tiong Ang & Roy Villevoeye toonden een fraai project met kinderen die in video's met een masker van oude gezichten op herinneringen ophalen. Het aloude 'oma vertelt', maar dan met een kind vermomd als oma, wat een mooie verwisseling van generaties en rollen geeft. Paul Perry had een intrigerende, mysterieuze 'maanwachter' neergezet. En Marijke van Warmerdam toonde een landweggetje gefilmd vanaf een fietsje dat slingerend over de weg beweegt, doordat de berijder met losse handen rijdt. Mooie projecten dus, gepresenteerd in een tot de verbeelding sprekende omgeving op een aardige

informele manier. En toch kwam de kunst bij mijn zoontjes van 7 en 9 maar matig over (de biënnale is volgens eigen zeggen bedoeld voor kinderen van 7 tot 14 jaar). Voor alle projecten geldt dat ze een vrij sterke conceptuele inslag hebben. Voor een heel aantal geldt dat het echte ervaren ervan niet op primair niveau gebeurt (dat wat je direct ziet), maar op secundair niveau (de gedachte die je er bij analyse aan ontleend). Daarmee 'spraken' teveel projecten over de hoofden van de kinderen heen, omdat die simpelweg nog niet geoefend zijn in het kijken naar (conceptuele) kunst. De werken van Perry, Van Caeckenberg en Van Warmerdam intrigeerden beeldend wel. Bij Ang & Villevoeye echter was het vooral leuk om met de maskers te spelen die in de ruimte lagen. Het jongleren met generaties ging aan de kinderen voorbij. De films van de Zweedse Annika Ström – in het Engels ondertiteld – waren zo informeel en terloops, dat de betekenis ervan helemaal niet werd begrepen. Om over de politieke uitspraken over de Irak-oorlog van Sigurdur Gudmundsson maar te zwijgen. Moet kunst makkelijk zijn voor kinderen? Moet je op de knieën gaan zitten? Nee, natuurlijk niet. Van belang is alleen dat je óók een primaire ervaring biedt en niet vooral een secundaire. Daarbij is het niet voldoende om een kindertekening in een filmpje te verwerken en dan te denken dat je op het ervaringsniveau van kinderen zit. Kinderen moet je serieus nemen, maar je kunt je daar ook aan vertellen. Het blijkt ook belangrijk om de kinderen op een meer interactieve manier bij de kunstwerken te betrekken. Een dag eerder waren mijn zoons in het Museum in Dordrecht. Daar hing een schilderij van Jacob Cuyp, waar in de eeuwen daarna een reep doek aan toe was gevoegd. Het schilderij moet nodig gerestaureerd worden en nu is de

vraag: moet die reep blijven als historische toevoeging of moet hij weg, omdat hij niet authentiek is. Het museum doet naar dit dilemma een publieksonderzoek. Het bleek een prachtig middel om een gesprek over het schilderij te beginnen, waarbij ook echt goed gekeken werd. En gestemd. Natuurlijk hoeft niet overal een enquête over gehouden te worden, maar in het Ford bij Vechten ontbrak dit soort directe interactie veelal. Aan het begin van de manifestatie zijn er een aantal kinderactiviteiten geweest (het maken van de aardappelvogeltjes bij Van Caeckenberg en het maken van bootjes voor het project van Pavel Altheimer), maar daar hebben de kinderen die later komen weinig meer aan. Wel was er een 'Rode Kamer' waar een tekening naar aanleiding van de ervaringen kon worden gemaakt. Dat is inmiddels echter een wat al te archaïsch middel. Op dit vlak kan nog veel winst worden geboekt. Ondanks al deze kanttekeningen is de Kleine Biënnale een prachtig initiatief dat goed aantoonde welke vlucht het publieksbereik van kinderen in de beeldende kunst geeft genomen. De biënnale heeft heel veel potentie en verdient eigenlijk vooral aanscherping. Niet alleen bij de keuze van de kunstwerken en de interactie met de jonge kijkers tijdens de tentoonstelling, maar ook bij het benutten van het terrein dat genoeg aan spannende paadjes en 'geheime' plekken te bieden heeft. Het zou mooi zijn, wanneer de organisatie van de biënnale samen zou gaan werken met bijvoorbeeld het Centraal Museum en Villa Zebra in Rotterdam (kinderkunsthuis) die al jaren ervaring hebben met op jongeren toegespitste presentaties. Die expertise kan van dienst zijn bij het uitbouwen en vervolmaken van dit mooie evenement. Want een stevige basis ligt er al.

[robbert@kunstbeeld.nl](mailto:robbert@kunstbeeld.nl)

# Jongeren

## 2004 | 06

# Uitgespeeld

Begin juni. Bericht op e-flux, de elektronische tamtam van de internationale kunstwereld: The Stedelijk Museum Amsterdam is looking for a new Director. Geen ongebruikelijk bericht voor deze mailingservice. Er worden wel vaker personeelsadvertenties gezet. Toch is het een beetje pijnlijk. Een paar maanden geleden was er namelijk al zo'n brief uitgegaan naar belangrijke spelers in het veld. De teneur: geef ons namen van mensen die naar het Stedelijk willen komen. Klaarblijkelijk heeft dat heel weinig opgeleverd. En reken maar dat dit bekend is binnen het internationale praatcircuit van de eigentijdse kunst.

Datzelfde praatcircuit was op de datum van het e-flux-bericht aanwezig in San Sebastian voor de opening van Manifesta. Soms ging het even over het Stedelijk en de flux waarin dat museum zich in bevindt. Wat er werd gezegd is vrij alarmerend. Kunstenaars van naam hebben er een hard hoofd in dat het ooit nog goed gaat komen met het Stedelijk. Grote musea zien het Stedelijk nauwelijks meer als een partner voor belangrijke tentoonstellingen. Het wordt steeds duidelijker dat het Stedelijk misschien nog wel naar de wereld kijkt, maar dat de wereld niet meer naar het Stedelijk kijkt. Internationaal is de ster van het Stedelijk sterk verbleekt. Amsterdam wordt eigenlijk niet meer 'au serieux' genomen, alleen lijkt Amsterdam zelf dat nog niet door te hebben.

Het Stedelijk zit in een identiteitscrisis. Aan de ene kant is er wel het besef dat het anders moet, wat zich vertaalt in een aanstekelijk – en hoopgevend – enthousiasme waarmee het SMCS ten doop werd gehouden. Aan de andere kant is er de hardnekkige houding dat het Stedelijk nog steeds

HET Stedelijk is. De status van het museum lijkt intern niet ter discussie te staan, maar ze is meer en meer gedroomd.

Het failliet van de reputatie komt onder meer naar boven bij het zoeken van de nieuwe directeur.

Het idee in de hoofdstad was dat de kandidaten zouden staan te popelen om bij het topmuseum aan de slag te gaan. Er wordt zelfs gerept van een sprint die zal worden getrokken om weer bij de grote musea op aarde te geraken. Alsof het Stedelijk op maar een paar minuten van de kopgroep (Tate, MoMa, Centre Pompidou) zit. Terwijl het gat eerder in uren moet worden ingeschat. Met een bergetappe te gaan. En het museum momenteel geen klimmersbenen heeft.

Wie wil directeur van het Stedelijk worden? Wie van internationale naam en faam – waar nadrukkelijk naar wordt gezocht – stort zich in dat onzekere avontuur? Hoe zorg je ervoor dat er niet een opportunist komt, maar een museummens met inhoud, visie én *gevoel* voor een groot museum? Dat is geen sinecure, want nog los van de vergane reputatie, zijn er genoeg minpunten voor een nieuwe directeur.

Er staat een bouwproces van jaren voor de deur. De gedroomde drie jaar die het museum nodig zegt te hebben om de nieuwbouw te realiseren is een utopie. Nieuwbouwprocessen blijken – zeker in Amsterdam – een geheel eigen dynamiek te hebben. Die drie jaar worden er zonder twijfel vijf en mogelijk zeven. En dat moet je willen, directeur worden van het Stedelijk en dan eerst vijf jaar bouwmeester zijn, terwijl je niet betrokken bent geweest bij het programma van eisen en ook geen inspraak hebt gehad in de architectenkeuze.

Een goede directeur kan met ieder gebouw uit de voeten, maar dan wel een gebouw dat er al staat. Supervisor zijn over een nieuw te bouwen museum, terwijl je halverwege het proces binnen stapt, is vragen om problemen.

Is het SMCS dan een interessante uitdaging? Ja, het is een plek met potentie, maar dan wel met een andere insteek. De zo geroemde collectie – op e-flux weer expliciet als lokker gebruikt – komt er zeer moeizaam tot zijn recht. Hangt zelfs schandalig slecht op de tweede verdieping van het oude postkantoor. Zo ga je niet om met werken van Malevich, Kirchner, Mondriaan en al die anderen. Het Stedelijk Museum moet in CS niet 'Paulus Potterstraatje' willen spelen, maar een compleet autonoom programma opzetten. Niet de collectie heilig maken om de hordes toeristen te lokken (zo'n 200.000 moeten er komen, wat een onrealistisch uitgangspunt is), maar het gebouw benutten om te laten zien dat het Stedelijk weer levend is: met op de maat van Post CS gesneden tentoonstellingen dus. Dat betekent dat de mooie collectie de komende jaren juist géén instrument zal zijn voor de nieuwe directeur.

Het Stedelijk Museum is niet meer de primus inter pares in museumland. De reputatie van ooit moet weer opnieuw verdiend worden. Het nieuwe elan daarvoor is er wel, maar nog niet *flat out*. Er moet eerst maar eens iemand komen die het 'Nieuwe Stedelijk' op de rails gaat zetten. Iemand die in CS een aansprekend internationaal programma maakt. Misschien een wat minder 'grootse' kandidaat dan nu gedacht (die in het huidige limbo van het museum feitelijk weinig te zoeken heeft), maar wél iemand met verbeelding, ambitie en vooral een frisse blik. Talenten genoeg daarvoor in Nederland. Daarnaast kan dan een echte bouwheer staan, voor de begeleiding van de nieuwbouw. Vervolgens zal een kandidaat van grote statuut hopelijk vanzelf weer geïnteresseerd zijn om bij het Stedelijk aan de slag te gaan en de bergetappe aan te vatten. Als het museum weer beter in vorm is. En het ook echt iets te bieden heeft. Dat bericht op e-flux kan daarom beter over vijf jaar worden verzonden.

[robbert@kunstbeeld.nl](mailto:robbert@kunstbeeld.nl)

Het lijkt een droom voor iedere galerist met ambitie: een mooie grote ruimte in Chelsea in New York. Dan sta je zeg maar aan de top van de voedselketen in de galeriewereld. Mis. Vergeet museum-achtige ruimtes als van Larry Gagosian in de 24ste straat. Steeds meer tophandelaren hebben niet eens meer een vaste expositieruimte. Allemaal weggegooid geld aan veel te hoge huren, duur personeel en stookkosten. Met een Powerbook en een mobiele telefoon kom je tegenwoordig minstens zo ver, zo niet verder. En wanneer exposities nodig zijn – soms is het handig ook iets van een kunstenaar in het echt te laten zien-, regel je die in onafhankelijke ruimtes of je huurt voor een week een stand op prominente beurzen. Of je organiseert iets met een collega die nog wél een ruimte heeft. Welkom in de wereld van de private dealer, de derde generatie kunsthandelaren. Met de internationalisering van de kunst, de opkomst van grote manifestaties, het steeds grotere belang van beurzen én natuurlijk de enorm toegenomen mogelijkheden in telecommunicatie, is het 'oude' vak van galeriehouder wezenlijk veranderd. En in dat proces is ook het kunstwerk als 'ding' veranderd.

In de tijd van Van Gogh was de kunsthandel waar broer Theo werkte een ontmoetingsplaats voor kunstenaars, schrijvers en andere intellectuelen. Hier laafde men zich aan het nieuwe en werden de indringende gesprekken gehouden (om later voortgezet te worden in de cafés). Sommige galleries proberen nog hartstochtelijk om dit nostalgische aura vast te houden, maar het wordt moeilijker en moeilijker. Een galerie is in de hedendaagse cultuur een winkel waar het product kunst wordt verkocht, met hoeveel liefde dat ook wordt gedaan. De galerieruimtes zijn meer en meer verworpen tot flaneerplaatsen voor de culturele elite. Zien en gezien worden in white cubes waar de vooruitstrevende artistieke identiteit vanaf druïpt. De zaken worden in het bureau erachter gedaan.

De galerie als plaats waar kunstenaars 'gevonden' worden heeft in de laatste tien jaar ook steeds meer concurrentie gekregen. Academies en kunstenaarsruimten nemen die rol ook met verve waar, terwijl ook musea steeds vaker ponerend in plaats van volgend zijn. Het versterkt de identiteit

van eigentijdse galleries als 'winkel'.

Al het bovenstaande geldt nog in de eerste plaats voor het internationale galeriecircuit. In Nederland wordt de soep voorlopig nog niet zo heet gegeten. De huren zijn in vergelijking met de grote kunststeden dragelijk, het aanbod aan grote, internationaal bekende namen is vrij mager, er is nauwelijks een markt voor kunst van meer dan 20.000 euro – dus het echt grote geld kan niet nagejaagd worden – en het galeriecircuit heeft in steden als Amsterdam en Rotterdam nog absoluut een functie als expositiegelegenheid. Mede door de relatief gegroepeerde ligging is 'een rondje galleries' in ons land nog steeds vergelijkbaar met een museumbezoek.

Het fenomeen van de private dealer is in Nederland daarom relatief onbekend, maar het is wel in opkomst. Onvermijdelijk natuurlijk door de voortschrijdende internationalisering van de kunstwereld. Het lijkt onmogelijk om in de top van het internationale circuit mee te draaien, zonder private dealer-achtige activiteiten te ontplooiën. De 'backoffice' zal zonder twijfel aan betekenis gaan winnen. In Nederland gaat dat trager dan in het buitenland en blijft de galerieruimte zelf voorlopig nog wel de meest cruciale plaats innemen, maar zonder een geoliede verkoopmachine achter die expositiezaal zal geen enkele galerie de doorstoot naar een hoger niveau kunnen maken.

Dit klinkt als een doemscenario, maar het heeft ook positieve kanten. Wanneer het geld vanuit het kantoor wordt verdiend, wordt de druk op verkoop van kunst via de exposities in de galerieruimte kleiner. En dat geeft weer mogelijkheden om experimenten aan te gaan, 'onverkoopbare' installaties te tonen en jong talent sneller en uitgebreider de ruimte te geven.

Het betekent wel dat het realisme er moet zijn dat kunst niet alleen een artistieke betekenis heeft – als cruciaal onderdeel van een gezonde cultuur –, maar ook gewoon handelswaar is. De balans hiertussen is de ideale mix voor een galerie die betekenisvol wil zijn. Intussen staan we weer aan de vooravond van een nieuw galerieseizoen. Met prachtige tentoonstellingen in het verschiet. Gelukkig maar.

[robbert@kunstbeeld.nl](mailto:robbert@kunstbeeld.nl)

# Galerist



# Benthem, Crouwel & Van Tuyl

De architecten Jan Benthem & Mels Crouwel krijgen hun revanche. In 1995 wonnen ze de prijsvraag voor het nieuwe museum Het Valkhof in Nijmegen, maar na veel gekrakeel mocht uiteindelijk tweede prijswinnaar Ben van Berkel het museum ook echt bouwen. Op 2 september werd bekend dat Benthem Crouwel nu dan eindelijk hun grote museumopdracht hebben gekregen: de bouw van het nieuwe Stedelijk Museum, een zeer geprofileerde opdracht.

Eerder al deden de architecten kleinere projecten in de museumwereld: de verbouwing in 1993 van de oude wolfabriek in Tilburg voor De Pont, museum voor hedendaagse kunst (waarvoor in 2003 ook een uitbreiding werd ontworpen); de verbouwing van het oude Museum Fodor in Amsterdam tot eerst het Vormgevingsinstituut (1994) en daarna het Fotomuseum FOAM (2002); het ontwerp van het Nieuw Land Poldermuseum in Lelystad (1993); het ontwerp voor de dependance van het Rijksmuseum op Schiphol (2002); de uitbreiding van het Anne Frank Museum (1999) en de verbouwing van een oud grachtenpand in Amsterdam tot Huis Marseille (2000). Ervaring genoeg dus in het creëren van expositieruimten, maar nooit op echt grote schaal. En dat gaat er nu met het Stedelijk Museum van komen.

Met de keuze voor Benthem Crouwel speelt het museum behoorlijk op safe. Dat er geen groot avontuur was te verwachten, bleek al bij de shortlist van de andere architecten die een studieontwerp mochten inleveren: Herman Hertzberger, Hubert-Jan Henket, Claus & Kaan en Dirrix & Van Wylick. Het Stedelijk Museum is verzeild geraakt in een slepend nieuwbouwproces, dat ruim tien jaar geleden in gang werd gezet met een informele prijsvraag van toenmalig directeur Wim Beeren, waaruit een groots ontwerp van de Amerikanen Venturi & Scott tevoorschijn kwam. Rudi Fuchs veegde dit plan echter na zijn aantreden van tafel (het zou onder meer te duur zijn) en schoof de Portugees Alvaro Siza naar voren. Die heeft uiteindelijk ongeveer drie ontwerpen gemaakt, waarna ook hij begin dit jaar aan de kant werd gezet. De plannen van Siza waren steeds opnieuw onbevredigend, omdat ze de ruimtenood van het museum (zowel facilitair als in expositie-oppervlak) nooit echt goed oplosten. De ontwerpen van Siza waren sterk vervlochten met de museumvisie van Fuchs,

die een veel implicietere uitbreiding voorstond dan het museum eigenlijk nodig had.

Na tien jaar staat het museum er nu in alle facetten dramatisch voor. Waar het Stedelijk op dit moment in de eerste plaats behoefte aan heeft is stabiliteit en een besluitvorming die eindelijk echt vaart krijgt. Het museum kan simpelweg geen vertraging meer gebruiken en dan is een Nederlands architectenbureau met veel ervaring in grootschalige projecten erg belangrijk. En dat betekent dat degelijkheid nu meer aan de orde is dan avontuur, hoe spijtig dat ook is.

Als het Stedelijk Museum al kansen had gehad om met een gedurfd nieuw museumconcept voor de eenentwintigste eeuw te komen (met dito architectuur), dan lagen die kansen midden jaren negentig, toen de tijd er nog zou zijn geweest om zo'n concept uit te denken én uit te voeren. Nu niet meer. Nu moet er gewoon zo snel mogelijk een goed gerenoveerd gebouw staan, met een uitbreiding waar het museum de komende decennia mee voort kan. En het liefst een gebouw dat ook nog uitstraling heeft. Aan al die eisen voldoet het ontwerp van Benthem Crouwel.

Museologisch komen Benthem Crouwel niet met nieuwe vondsten, al is het gisteren gepresenteerde ontwerp nog niet meer dan een studieontwerp. Wat ze doen, is ook al in andere musea gedaan en is in essentie nog terug te voeren op het klassieke negentiende eeuwse recept: een za-lenparcours met rechthoekige ruimtes die op een logische manier in een infrastructurele structuur is geplaatst, aanhakend op het bestaande circuit. Uit de studie is geen ideevorming afleesbaar over de omgang met kunst in een steeds amorfere digitale wereld. Wel breekt Benthem Crouwel rigoureuus met de intimiteit van het oude museumgebouw van Weissman. De entree van het nieuwe Stedelijk komt aan het museumplein te liggen, waar een enorme luifel tegen de achtergevel van het oude pand is geplaatst. Onder deze luifel hangen twee buik-vormige blokken waarin de nieuwe expositiezalen zijn opgenomen. Op straatniveau is een plein gecreëerd, waaronder het nieuwe entreegebied ligt met daaraan gekoppeld een tweede set zalen. Roltrappen leggen een verbinding met zowel de oudbouw als de expo-blokken onder de luifel. In de oudbouw zijn verder geen grote ingrepen gedaan, behalve de aanleg van roltrappen pal

naast de huidige statige marmeren trap en een liftschacht eveneens in het oude trapgebied. Deze interventies zijn nodig om oud en nieuw goed met elkaar te verknopen. De oude trap is tenslotte georiënteerd op de Paulus Potterstraat, waar in het ontwerp van Benthem Crouwel het Museumplein het richtpunt wordt.

Hoewel dus in essentie voortbouwend op het negentiende-eeuwse museumprincipe, heeft Benthem Crouwel de luifel-met-buiken wel een vlotte eenentwintigste-eeuwse look gegeven. Scherpe belijningen in de 'buiken' suggereren snelheid en dynamiek. Al in het schetsontwerp is te zien dat de toevoeging een sterke grafische kwaliteit heeft, waardoor de uitbreiding als een 'logo' kan gaan werken; niet onbelangrijk in de hedendaagse marketing-cultuur waar ook musea mee te maken hebben.

Benthem Crouwel heeft zich de afgelopen decennia bewezen als een bureau dat met een strakke, hightech-vormgeving een krachtig esthetisch beeld kan neerzetten, dat tot in de puntjes is gedetailleerd. Soms zijn hun ontwerpen zo strak, dat ze enigszins zouteloos zijn, maar met het voorstel voor het Stedelijk Museum hebben de architecten alle vrees voor een calvinistisch pragmatisch ontwerp volledig weggenomen. Het is niet zo spectaculair als in de huidige ontwerppraktijk van liquid architecture had gekund, maar gezien de opgave (en de tijdnood) is dit een meer dan redelijk alternatief.

Met het ontwerp van Benthem Crouwel zal de nieuwe directeur Gijs van Tuyl heel goed uit de voeten kunnen. Van Tuyl is uiteraard gepolst over de keuze en hij is er naar verluidt erg content mee. Hij past zelf ook naadloos in de strategie van betrouwbaarheid die het Stedelijk nu hanteert. Het was duidelijk dat een jong iemand boordevol ideeën even geen plaats heeft in het Stedelijk Museum. Er moet verzelfstandigd worden, er moet gebouwd worden, de organisatie moet goed op poten komen te staan en er moet vooral weer vertrouwen in het Stedelijk komen. Met een bouwput, een juridisch proces en een tijdelijke behuizing die – zowel ruimtelijk als financieel – weinig mogelijkheden biedt, is dat geen opgave voor iemand die mee wil in de vaart van de internationale, eigentijdse kunstwereld.

Dat wil niet zeggen dat Van Tuyl een bezadigde oude man is, die als manager het Stedelijk vooral bestuurlijk door de komende jaren heen zal loodsen. In Wolfsburg heeft hij bewezen dat hij ook een prachtig programma kan draaien. Met groepstentoonstellingen rond jonge kunst uit onder meer Duitsland, Engeland, Los Angeles en solo's van kunstenaars als Bruce Nauman, Olafur Eliasson, Gilbert & George, Gary Hill, Doug Aitken, Luc Tuymans, Nan Goldin, Fischli & Weiss, Jeff Wall en nu Francis Alys toont Van Tuyl aan over een goede neus te beschikken voor wat er speelt én de internationale contacten om tentoonstellingsambities waar te maken.

De grote vraag is, of hij met al deze kennis en ervaring ook SMCS aan de praat kan krijgen. Dan moeten namelijk andere keuzes worden gemaakt in de inrichting en zal de Gemeente Amsterdam een echte inspanning moeten doen om de periode tot 2008 (geplande opening nieuwbouw) ook met goede exposities te overbruggen. Het Stedelijk heeft met voortvarendheid laten zien – eigenlijk

Medy van der Laan kan op herhaling. Het opmerkelijke een-tweetje tijdens de Algemene Beschoouwingen tussen de regering en de coalitiepartijen heeft op allerlei terreinen verlichting gebracht en gelukkig ook op de cultuurbegroting. De Staatssecretaris van Cultuur mag 10 miljoen euro extra gaan verdelen. Overigens bleek tijdens die Beschoouwingen ook dat minister Zalm eigenlijk 30 miljoen euro had wilde korten op cultuur. Dat werden er door een vergissing – ‘rekenfoutje’ – 19 miljoen en nu is dat dus teruggeschroefd naar 9

miljoen. En dan hebben we nog de mazzel dat de vermindering onderdeel uitmaakte van een groot pakket ter waarde van 1 miljard euro, want gezien de aanvankelijke korting die Zalm in gedachten had heeft dit kabinet bitter weinig op met cultuur en zou de bezuiniging autonoom waarschijnlijk nooit zijn gehalveerd.

Maar goed, de ‘bonus’ – ook al is het een sigaar uit eigen doos – is er. Maar wat ermee te doen? Iedereen aast er nu op, dat is logisch. Iedere groep, ieder ensemble, ieder instituut dat zich op Prinsjesdag tekort gedaan voelde, kan zich nu in het lobbycircuit gaan begeven om alsnog genoegdoening te krijgen.

Het is afwachten of Dominique van den Boogerd van De Ateliers ook die gang naar Canossa zal maken. Ondanks het negatief getoonzette advies van de Raad voor Cultuur – dat zelf eind oktober nog met een nieuw advies over de besteding van de tien miljoen zal komen – heeft Van den Boogerd goede argumenten in handen. Het verdwijnen van De Ateliers zou een zeer forse adering betekenen in de Nederlandse infrastructuur voor jonge kunstenaars. Natuurlijk heeft een vergelijkbare instelling de Rijksakademie aan waarde gewonnen in het afgelopen decennium, maar De Ateliers blijft met haar specifieke, kleinschalige condities – als oermodel dat fris en eigentijds is gebleven – een sterke speler. Kiezen tussen die twee zou niet moeten hoeven en het extra geld kan dit ook voorkomen.

Zoals het extra geld nog een ander aspect van de cultuurnota kan teruggedraaien: de teneur om de buitenlandse inbreng in Nederlandse werkplaatsen terug te dringen. Het is opvallend hoe het korten op stipendia en andere maatregelen gericht zijn op het verminderen van de buitenlandse deelname aan dit soort werkplaatsen. Of het nu gaat om de Rijksakademie, De Appel (dat een curatorenschool heeft), het Berlage Institute (op het terrein van de architectuur) of De Ateliers (dat dus geheel zou moeten verdwijnen), bij allemaal speelt de internationale inbreng in het instituut een cruciale rol.

Op deze inbreng korten volgens het principe dat de buitenlandse student maar moet investeren in zijn toekomst of dat zijn of haar land van herkomst maar voor de kosten op moet draaien, is veel te kort door de bocht. Een kunstenaar is geen chirurg. Een chirurg kan investeren in een opleiding, omdat hij weet dat hij dat geld later terugverdient. Bij een kunstenaar is dit ongewis en hangt het van heel veel secundaire factoren af. Nederland bevindt zich, hoezeer we dat ook mogen betreuen, enigszins in de periferie van de kunstwereld. Daarom komt het er – grofweg – op neer dat wij meer te halen hebben in het buitenland, dan het buitenland bij ons. Internationale uitwisseling is voor Nederland de navelstreng naar de kunstcentra waar het er echt toe doet.

De instroom van buitenlanders werpt voornamelijk ook zijn vruchten af. In Amsterdam heerst op dit moment een behoorlijk levendig kunstklimaat, met relatief veel buitenlandse kunstenaars en curatoren die de stad als woon- of werkplek hebben gekozen (om nog maar te zwijgen van de stoet gerenommeerde buitenlandse kunstenaars die Nederland bezoeken als gastdocent, begeleider op ateliers of deelnemer aan lezingen en fora) Veel van die kunstenaars en curatoren zijn binnengekomen via de ‘opleidingen’: de Rijksacademie, De Ateliers, de curatorenschool van De Appel. Droogt die bron op, dan verschaalt vanzelf het kunstklimaat in Amsterdam (en Nederland).

Op de korte termijn zal het schrappen van buitenlandse plaatsen een economische verlichting geven – al is het een druppel op de gloeiende plaat met miljarden in het geding –, maar op de lange termijn zal een ontmoedigingsbeleid ten opzichte van participatie van buitenlandse talenten in Nederlandse broedplaatsen de nationale kunstwereld reduceren tot een lokale aangelegenheid. Plaatsen als De Ateliers, de Rijksakademie en De Appel zijn een rijke voedingsbodem voor de internationale uitwisseling en moeten daarom aldus gehonoreerd worden.

[robbert@kunstbeeld.nl](mailto:robbert@kunstbeeld.nl)

# Herkansing

# 2004 | 12.1

# Grande

Het is nu – twintig jaar later – bijna niet meer te geloven dat het Edy de Wilde lukte om voor zijn grote afscheidstentoonstelling ‘La Grande Parade’ zoveel topstukken van zoveel topkunstenaars uit zoveel topmusea naar Amsterdam te halen. Picasso’s uit de Picasso-museum in Parijs en Barcelona, een Bacon uit het Hirshorn Museum in Washington, De Kooning uit het Whitney in New York, Matisse uit het Centre Pompidou, het schilderij van Léger uit het Guggenheim (de naamgever van de tentoonstelling), een topstuk van Pollock uit de Peggy Guggenheim Collectie in Venetië, een hele serie late werken van Braque uit de collectie Maeght. In totaal rond de 200 bruiklenen uit 30 musea van het allerhoogste niveau in Europa en de Verenigde Staten. Het kon niet op. Wanneer we kijken naar de moderne en eigentijdse kunst, dan is ‘La Grande Parade’ het laatste echt grote bruikleenproject in de Nederlandse musea geweest. Geen enkele directeur is het daarna meer gelukt (of heeft niet de ambitie gehad) om zo’n tentoonstelling op touw te zetten. Sjarel Ex heeft nog wel zijn Century ’87, Nachtregels en Panorama 2000 gemaakt: ook groots opgezette manifestaties met een duidelijke internationale oriëntatie, maar stevig leunend op de welwillende medewerking van de deelnemende kunstenaars. Wim Beeren heeft met ‘Energieën’ en zijn grote retrospectieven over Malevich, Schlemmer en Stella (en De Grote Utopie) nog veel ambitie getoond, maar dan houdt het een beetje op wat heel grote projecten betreft. Zeker de afgelopen tien jaar blijven alle exposities betrekkelijk kleinschalig. De redenen hiervoor zijn divers. Visie en ambitie staan natuurlijk op de eerste plaats. De wil is er wel bij de directeurs van de grote musea, maar er lijkt ook een zekere schroom om iets echt groots aan te vatten. En dat zal zeker ook met geld te maken hebben. In twintig jaar tijd is er natuurlijk wel iets veranderd in de (financiële) status van eigentijdse en moderne kunst. Musea lenen niet zomaar meer uit. En als er wordt uitgeleend, zijn de kosten enorm: voor transport, voor verzekering (zeker dat!), voor beveiliging. Voor een relatief klein instituut dat het gemiddelde Nederlandse museum nu eenmaal is op wereldschaal, zeker wat financiële slagkracht betreft, is een groot

evenement als ‘La Grande Parade’ zonder hulp van sponsors of overheid niet meer op te brengen. Dat de overheid onlangs besloot dat musea tot 22 % van de extra kosten bij bruiklenen vergoed kunnen krijgen, is verheugend nieuws, maar of het voor heel grote initiatieven iets uitmaakt valt te betwijfelen. Ook met het afdekken van bijna een kwart van die kosten redden veel musea het nog niet. Maar er speelt natuurlijk meer. Nederland telt niet meer zo mee in het internationale museumcircuit. Op het niveau van de jonge conservatoren is er veel onderling contact met collega’s in het buitenland – dat voorspelt dus wel wat goeds voor de toekomst –, maar te weinig is een Nederlands museum een vanzelfsprekende optie als stop op een tour van een reizende tentoonstelling. Dat het grote retrospectief van Luc Tuymans van de Tate Modern wel naar K21 in Düsseldorf ging en – voor zover bekend – niet eens een optie is geweest voor een Nederlands museum, is typerend. De Nederlandse museumwereld lijkt in een vacuüm te zitten, maar er gloort wel wat licht. Het Stedelijk Museum is voorlopig nog niet uit het dal. Het heeft geen gebouw voor een groot project en lijkt er ook de ambitie voor te ontberen. Met Museum Boijmans van Beuningen gaat het echter beter. Sjarel Ex is in ieder geval ambitieus genoeg en heeft met Rein Wolfs en Jaap Guldmond twee conservatoren in huis met uitstekende internationale contacten die vruchtbaar kunnen blijken. In ieder geval heeft het Rotterdamse museum een grote manifestatie rond Dali in het programma zitten voor het voorjaar. Hopelijk betalen de ambities en contacten zich de komende jaren uit in nieuwe grote projecten. Het Haags Gemeentemuseum zet vooralsnog sterk in op ‘klassieken’ voor wat betreft het hoofdgebouw (in de afgelopen jaren werden hele collecties uit Rusland, Parijs, Hongarije en Wenen gehaald met toppers uit de laat-negentiende en twintigste eeuw) en het toont fotografie en hedendaagse kunst in het Fotomuseum en het GEM (in het GEM heeft dit al menig naam van formaat met kleine retrospectieven opgeleverd). Het Van Abbemuseum zit enigszins in een overgangsfase met een nieuwe directeur en een nieuw gebouw en de erfenis van een spectaculair programma in de jaren negentig

in de Vonderweg, de toenmalige tijdelijke behuizing van het museum. Maar met retrospectieven over Martin Kippenberger en Paul McCarthy is het begin veelbelovend. Stichting De Pont in Tilburg staat al jaren op een hoog niveau met betrekkelijk kleine, maar hoogwaardige presentaties van eigentijdse meesters. Het Centraal Museum wil graag, doet wel het een en ander, maar ontbeert het geld om veel hooi op de vork te nemen. Het Frans Halsmuseum kent de eigen beperkingen en houdt het bij verfijnde combinaties van kunstenaars met een intrinsieke verwantschap. Het Bonnefantenmuseum in Maastricht doet met de introductie van de prijs ‘The Vincent’ zijn best internationaal toptalent in Nederland te tonen. En in Arnhem, Dordrecht, Schiedam en Den Bosch wordt ieder jaar geprobeerd om een presentatie van bovenregionale importantie op te zetten. Maar de echte ‘Grand Projects’ blijven zeldzaam. Een nieuwe ‘Grande Parade’ zit er voorlopig niet in. En dat is zeer spijtig. De klasse van musea als het Stedelijk, van Boijmans, van het Haags, van het Van Abbe, zijn mede gebaseerd op de grote tentoonstellingen waarin we kennis konden nemen van de moderne en hedendaagse klassiekers. Te laat en te incidenteel zien we in Nederland de mensen die er internationaal toe doen. En dat is voor de bredere blik fnuikend. Geld is een belangrijke sleutel. Gelukkig gloort er hoop, nu de ABN AMRO zich als hoofdsponsor heeft verbonden aan het Stedelijk Museum – in het buitenland al veel langer een gangbare praktijk. Mooi wordt het echter pas, wanneer die relatie ook op programmatisch niveau tot wasdom komt. Al zit een groot project er in het Stedelijk voorlopig nog niet in bij ontstentenis van een goede behuizing (te vrezen valt dat een internationaal museum nog geen tekening van Picasso zal willen uitlenen aan het verbouwde postkantoor). Laat ander musea en andere sponsors daarom het voorbeeld van het Stedelijk en ABN AMRO volgen en ook zo’n relatie aangaan, met als doelstelling weer grote exposities op touw te zetten. Op dus naar een nieuwe ‘Grande Parade’.

[robbert@kunstbeeld.nl](mailto:robbert@kunstbeeld.nl)

# Cultuur

De toon van het hedendaagse debat is hard. Te hard. Polarisatie is de norm. Iedere vorm van gedifferentieerd of zelfs maar genuanceerd denken lijkt zoek. Het kretologische populisme van groepen als de LPF of Geert Wilders is op dit moment meer de norm, dan de mores van de traditionele culturele denkers. Sterker nog, die behoren tot de 'linkse kerk' en zijn daarmee haast automatisch verdacht geworden. Dit culturele klimaat is schraal en uitzichtloos.

Cultuur is de kurk waarop een samenleving drijft. Het bepaalt niet alleen wat we dagelijks concreet op straat zien of horen – van architectuur en (massamediale) beelden tot muziek en vormgeving –, maar ook hoe we met elkaar omgaan. Hoe we het *debat* met elkaar voeren. Breed cultureel geïnformeerd zijn, verruimt de blik en vergroot het referentiekader en dat komt het debat ten goede.

In Nederland hebben we een rijke culturele traditie, maar die is kwetsbaar en moet onderhouden worden. Alleen zo blijft het culturele klimaat in de samenleving gezond. Goed onderwijs is daarbij van cruciaal belang. Laatst nam ik deel aan een forumdiscussie, waarin het cultuuronderwijs op middelbare scholen mede een onderwerp was. Het bleek belangrijk dat de ervaringen met cultuur door de leerlingen *leuk* werden gevonden. En dus gingen de docenten naar Ali B. en niet naar een museum. Want stel dat ze daar met een lang gezicht uit zouden komen.

Er is niets mis met Ali B., maar de scholieren komen binnen hun eigen jeugdcultuur vanzelf wel met hem in aanraking. Daar hoeft je niet ook nog eens accommoderend in te zijn. Musea echter, theater, dans, klassieke muziek, daar groeien ze niet als vanzelfsprekend mee op. Cultuur is in Nederland al snel *entertainment*. En zo wordt het klaarblijkelijk dus ook op middelbare scholen gezien. Want cultuur moet een prettige ervaring geven, anders blijven de jongeren misschien wel voor altijd weg.

Mis! Breng jongeren juist al vroeg cultureel besef bij! En dat werkt niet door het als een veredelde vorm van *entertainment* te zien. Behandel Cultuur als de vakken Wiskunde, Nederlands of Aardrijkskunde. Maak het *wezenlijk*. En begin vroeg, want wanneer je op je veertiende, vijftiende ineens geconfronteerd wordt met Grote Cultuur, dat is

de kans inderdaad behoorlijk dan de schok enorm is. Ook omdat cultuur van huis uit blijkbaar niet wordt meegegeven, gezien de schok.

Terreinen als beeldende kunst, klassieke muziek, theater en filosofie hebben het vooral lastig op dit punt. De literatuur heeft het een stuk makkelijker, omdat het literaire onderwijs ingebakken zit in de lessen Nederlands. Dat is voor die andere disciplines veel minder evident. Terwijl er best mogelijkheden liggen bij bijvoorbeeld vakken als geschiedenis, maatschappijleer of 'religie' (dat op veel scholen – ook basisscholen – steeds creatiever en minder dogmatisch wordt gegeven). Of misschien moet 'Cultuur' gewoon wel een apart vak zijn. Wie weet.

Hoe snel cultuur onder vuur komt te liggen, blijkt altijd in economisch mindere tijden. Dan komen ineens de 'belastingcenten' op tafel, wanneer het gaat over avant-gardistische kunst. Cultuur is een grappig extra, maar meer ook niet. Natuurlijk drommen grote groepen mensen samen om te komen kijken naar Rembrandt, Vermeer en Van Gogh, wier exposities als grote media-events worden gepromoot, maar het is de vraag hoeveel mensen werkelijk weten wat het belang is van die kunstenaars. En hoeveel van hen voor de groot-scheepse *ervaring* gaan.

Dat is in landen als Italië en Frankrijk toch wel anders. Daar is men gemiddeld genomen toch vertrouwder met de eigen grote culturele namen uit het verleden, van kunstenaars tot denkers. Het is een cliché, maar de kans dat in Italië Dante onder Berlusconi zou eindigen bij een verkiezing van de 'Grootste Italiaan uit de Geschiedenis' lijkt toch erg klein. In Nederland had een denker als Erasmus eigenlijk al bij voorbaat geen schijn van kans tegen Pim Fortuyn bij de verkiezing van 'De Grootste Nederlander'. "De uitzending over Erasmus heeft er voor gezorgd dat de denker van de zevende naar de vijfde plaats is gegaan", stond pontificaal bij een tussenstand op de website over de verkiezing. Het schrijnende daarvan is enorm. Introduceer cultuur op school. In een vroeg stadium. Onze cultuur, de cultuur van anderen, de cultuur van hen die hier nieuw zijn gekomen. En begin daar vroeg mee. Daar profiteert de samenleving later van.

**robbert@kunstbeeld.nl**

2005 | 02

In Tokio ligt een prachtig betonnen parkje, ontworpen door de fameuze architect Tadao Ando. Het is een opeenvolging van hellingbanen en passages, afgewisseld met waterpartijen. Klein, maar fijn. De attractie van het parkje – naast de architectuur – is een bonte mengeling aan kunstwerken die tot de canon van de westerse kunstgeschiedenis behoren: Het Laatste Oordeel van Michelangelo, een Van Gogh, een Renoir, een langgerekt Waterlelie-schilderij van Monet, het is er in soorten en maten. Allemaal reproducties op tegels, prachtig van kleur, één op één, technisch heel goed gedaan. Nog nooit zag je Het Laatste Oordeel zo vol in de zon! Japanners hebben iets met de klassiekers uit de Westerse kunst. Zelf hebben ze niets, soms lukt het om voor veel geld een collectie naar Japan te lokken, maar nooit de absolute topstukken. Vandaar dat zo'n kopieënfeest in dat verfijnde betonparkje een heldere logica heeft en voldoet als surrogaat.

Kopieën aan de wand verwacht je echter niet snel in een Westers museum. En zeker niet, wanneer de originelen in eigen bezit zijn. Groot was de schok in het SMCS, het tijdelijke bivak van het Stedelijk Museum in het oude postkantoorgebouw naast het Centraal Station. Daar loopt een tentoonstelling over Willem Sandberg, de fameuze directeur die vlak na de oorlog het Stedelijk de naam bezorgde waar het decennia lang op teerde. In die tentoonstelling zijn foto's opgenomen van onder meer Eva Besnyö, Aart Klein, Emmy Andriess en Cas Oorthuys. Althans, dat willen ze ons doen geloven. Wat er hangt, zijn laserprints van de originelen, een aantal maanden geleden gemaakt. Reproducties. In het Stedelijk. En nog van slechte kwaliteit ook! Want Aart Klein, dat gaat over keiharde zwart/wit-contrasten. En niet over grijze soep, wat de gelaserprinte versie er van maakt. Bij de eerste aanblik van de zaal kreeg je de indruk dat er het fotowerk van één kunstenaar hing, terwijl het gaat om een aantal van de grootste namen uit de – recente – Nederlandse fotogeschiedenis.

De keuze voor de laserprints is door het Stedelijk echter welbewust gemaakt. De zaaltekst: *In de jaren vijftig en zestig werden foto's aflopend gedrukt, opgeplakt op aluminium en zonder verdere poespas in een vaak zeer doordachte lay-out gepresenteerd. Waar de originele drukken tegenwoordig om conservatorische redenen slechts in passe-partout en*

*achter glas getoond kunnen worden exposeren wij hier moderne laserprints, afgeleid van de originele drukken, die de expositievorm van die eerste jaren weer in herinnering roepen.*

Een dilemma. De sfeer van toen oproepen, maar dat om conservatorische redenen niet meer kunnen. Dus de oplossing van de laserprint gekozen. Daarbij wordt echter toch een denkfout gemaakt. Sandberg werkte met de *originelen* en het Stedelijk heeft nu een reproductie van de originele prints gemaakt. Het museum heeft daarbij het nivellerende karakter van de laserprint-techniek onderschat. Het is een techniek die de artistieke kwaliteit van de originelen doet verdampen. Fotografen drukten toentertijd zelf af. En – vakmensen als ze waren – werkten ze heel bewust met het zwart/wit-gegeven van hun foto's. Goede fotografen konden tijden in de donkere kamer staan om de juiste contrastwerking te krijgen. Sommigen – zoals Van der Elsen – drukten bewust bepaalde delen door om partijen te accentueren of dramatische effecten te krijgen. In de laserprints gaan veel van die nuances verloren. Over alle foto's hangt een soort grauwsliuier, die – zoals gezegd – de gepresenteerde werken ook nog eens min of meer uniform maakt. Dat Sandberg dat toe zou hebben gestaan – hoe informeel en onceremonieel hij de foto's ook presenteerde – lijkt ongeloofwaardig. Had het Stedelijk prints van de originele negatieven laten maken, dan was het nog een ander verhaal geweest. Maar dan ook alleen nog maar, wanneer het was gedaan met de zorg en vakbekwaamheid van de fotografen van toen. Nu ogen de foto's ronduit armetierig en dat doet afbreuk aan de kwaliteiten van de topfotografen die tot de canon van de Nederlandse fotogeschiedenis behoren.

De ergeris over deze vorm van presenteren wordt

versterkt doordat de inrichtingen in het postkantoor steeds opnieuw ongelukkig zijn. Het begon met een Mondriaan die half achter een ventilatieschacht hing en kreeg deze winter een vervolg met De Koonings die in de slagschaduw van tl-buizen hingen te verkommeren. De grootmeester van het Abstract Expressionisme liet op Long Island speciaal een atelier bouwen waar het licht uit het noorden via grote ramen prachtig op zijn schildersezels zou vallen. 'North Atlantic Light' heet – heel toepasselijk – één van de schilderijen in de collectie van het Stedelijk, een werk dat uit de late jaren zeventig stamt. Geen noorderlijk licht echter in het SMCS. In datzelfde zaaltje treft het grote werk 'Charlene' (1954) van Robert Rauschenberg hetzelfde lot. Evenals 'Rosy fingered dawn at Louse Point' van opnieuw De Kooning. En wat te denken van de sculptuur van De Kooning in die middenzaal? Die is in de schemer haast niet eens meer driedimensionaal. Een 2D-silhouet, meer niet.

En zo gaat het lichtleed maar verder in SMCS. Expressionistische schilderijen die vlak en vaal worden in het kille tl-licht. Een 'Boite-en-valise' van Marcel Duchamp, waar je zo ongeveer een zaklamp bij nodig hebt om hem goed te kunnen zien. Het is duidelijk: redt de prachtige collectie schilderkunst van het Stedelijk uit de klauwen van het SMCS. Gelukkig is de nieuwe directeur Gijs van Tuyl diezelfde mening toegedaan. En ziet hij het als een van zijn eerste taken om iets aan het licht te gaan doen in het postkantoor. En wil hij een jong programma gaan draaien. Eindelijk. Maar hang vooral *nooit* meer dit soort kopieën op in het Stedelijk Museum.

[robbert@kunstbeeld.nl](mailto:robbert@kunstbeeld.nl)

# Kopie

Waar Christo ook opduikt, wint hij met zijn enigmatische projecten grote drommen mensen. Zelfs New York – de stad die alles gewend is – viel voor 'The Gates', het project in Central Park waar de Bulgaar 26 jaar aan werkte en dat 7500 poorten met saffraan-kleurige doeken omvatte, die over een lengte van zo'n 35 kilometer wandelpad stonden opgesteld. Een kolossale onderneming, die opnieuw vele duizenden mensen trok. Net als in Berlijn bij de ingepakte Reichstag, net als in Parijs bij de ingepakte Pont Neuf. Zo'n 21 miljoen dollar kostte de hele operatie, geheel gefinancierd door Christo zelf.

Maar – zo vroegen veel mensen zich af –, waarom stond het project maar net meer dan twee weken? Zoveel geld, zoveel voorbereiding, zoveel inspanning en dat voor maar zo'n korte kijkervaring. Hoe Christo tot zijn 'maat' van twee weken is gekomen, is mij niet bekend, maar ik vind het een mooie maat. Het was heel simpel geweest om de tijdsduur tot vier of zes weken op te rekken. Succes verzekerd. De mensen komen wel. Maar 'The Gates' is en blijft in de eerste plaats een kunstproject. Het is geen *entertainment-event* dat als een toeristenmagneet hoeft te fungeren.

Projecten van Christo zijn al ultiem democratische kunstwerken, want ze bevinden zich in de openbare ruimte, zijn gratis te bezoeken en bereiken ook mensen die zich nooit met kunst

bezighouden of er zich er normaal gesproken geen rekenschap van geven dat ze met kunst geconfronteerd worden. Dat is het mooie van het werk van Christo: het is hiërarchieloze kunst, die ervaren kan worden op het meest primaire niveau. Dat mensen uit de hele wereld er speciaal naar toe reizen is prachtig, maar geen doel op zich.

Toegeven aan een te verwachten massabezoek bij een langere tijdsduur, zou ook de artistieke waarde geweld aan doen. De twee-weken-tijdspanne hoort bij Christo's projecten. Installatiekunst heeft een procesmatig karakter. Daar past interactie bij en daar kan dus ook een afgebakende tijdsduur bij horen. 'Tijd' is in de beeldende kunst meestal voorbehouden aan de *time based arts*, zoals video en film. Door de tijdsduur zo'n duidelijk onderdeel van het werk te maken, weet Christo ook een statisch iets als een (ingepakt) object dynamiek te geven. De twee weken zorgen voor een intensivering van de beleving. Lang genoeg om mensen de kans te geven het kunstwerk te bekijken, kort genoeg om het tot een pregnante herinnering te maken, voordat de gewinning het kijken lui heeft gemaakt.

Fascinerend is wel de extra dimensie die door internet aan het project is toegevoegd. Meer dan ooit kon de wereld het project meebelevén, zonder zelf naar New York af te reizen. Bij de ingepakte Reichstag in 1995 werden we al overstelpt

met foto's in de media, maar nu, in 2005, kregen we een veelvoud van dat materiaal aangeboden. De New York Times maakte een speciaal dossier op internet met fotoreportages, een interactieve kaart van Central Park, talloze links, een massa artikelen, videopresentaties, panoramafoto's en een keur aan commentaren (<http://www.nytimes.com/ref/arts/design/GATES-REF.html>). En er zijn de fotosites, waar amateurs met elkaar hun foto's delen. Met de komst van de digitale camera is het aanbod aan fotomateriaal overweldigend gegroeid. Alleen al op een site als flickr.com waren duizenden foto's van 'The Gates' te zien (<http://www.flickr.com/photos/tags/christo/>).

Het is een nieuw fenomeen dat weer een ander karakter geeft aan de 'belevingscultuur', die uiteindelijk toch onverbreeklijk met dit soort projecten verbonden is, zonder dat die te extreem gespeeld wordt. Het vergroot ook de mogelijkheden om kunst te verspreiden, al zal zo'n karrevracht aan documentatiemateriaal nooit de één-op-één-ervaring met het kunstwerk kunnen vervangen. Daarvoor moest je naar New York tussen 12 tot 28 februari (speciaal gepland, zodat de bomen mooi kaal waren). Ervoor en erna is er niets. Je moest er op dat moment bij zijn geweest. En dat is een mooie gedachte.

**robbert@kunstbeeld.nl**

2005 | 04

# Entertainment



# Vooroordelen

Rutger Pontzen deed eind maart in de Volkskrant een poging de (wan)verhouding tussen museale collecties en bedrijfscollecties aan te tonen. Het stuk impliceert vooral veel. De toon is sceptisch, met een cynische ondertoon, de concrete kritiek moeten vooral tussen de regels vandaan worden gevist. Pontzen vergelijkt recente collectie-opstellingen in het Stedelijk Museum CS, het Van Abbemuseum, het Bonnefantenmuseum en Kröller-Müller met de zeer sterke opkomst van bedrijfscollecties in de afgelopen tien jaar en de groeiende band tussen de betrokken bedrijven en de nationale museale tempels. Als pars pro toto voor die groeiende band neemt Pontzen de expositie 'HxBxD' van de Rabobank Kunstcollectie in het Gemeentemuseum Den Haag. De kern van zijn betoog: musea presenteren hun collecties flodderig en gewild losjes, zoals de Rabo in zijn ogen ook in Den Haag doet. HxBxD wordt door de Volkskrant-journalist afgedaan als gemakzuchtig gepronk met veel te veel veelkleurige veren. 'Leporello' – samengesteld door kunsthistoricus Carel Blotkamp – in SMCS is wel aardig, maar uiteindelijk niet meer dan anekdotisch. Alleen de presentatie van het Bonnefantenmuseum krijgt een voldoende. En Hélène Kröller Müller krijgt een pluim als een gedreven collectioneur die tenminste visie had. Juist die visie – zeker een kunsthistorisch verantwoorde – is wat ontbreekt in de recente collectiepresentaties, zo betoogt Pontzen. Precies zoals die in zijn ogen ook ontbreekt in de bedrijfscollecties, waar de *corporate identity* uiteindelijk toch belangrijker is dan de inhoudelijke samenhang (waarbij Pontzen vergeet dat veel bedrijven de kunstcollectie nauwelijks inzetten voor externe communicatie, maar vooral voor 'intern' gebruik bezitten). Waar Pontzen uiteindelijk voor pleit wordt niet helemaal duidelijk, ondanks de ondertoon van het stuk. Moet de band tussen bedrijven en musea losser? Mogen bedrijfscollecties nooit in musea worden getoond (want dat dient toch alleen maar als een 'springplank naar status en erkenning' voor die bedrijven)? Of is het meer een constatering en ziet Pontzen ook wel dat musea niet meer zonder steun van het bedrijfsleven kunnen? Dat laatste blijkt in ieder geval in Utrecht. Op dezelfde dag dat in de Volkskrant Pontzens observaties verschenen, publiceerde NRC Handelsblad een interview met Sjarel Ex over de financiële problemen van het Centraal Museum, waarvan hij tot voor kort directeur was. In Utrecht kampen ze inmiddels met een tekort van bijna 1,4 miljoen euro. De wethouder heeft een rapport laten opstellen over de bedrijfsvoering in het museum, dat heel kritisch is. Wie echter de Utrechtse situatie kent, weet dat de budgetten daar altijd heel erg klein zijn geweest. Ex was een meester in het vinden van 'potjes' van externe

financiers. In het NRC meldt hij dat hij tijdens zijn directoraat – van 1989 tot 2004 – voor 37 miljoen euro aan externe gelden heeft binnengehaald. En dat is veel. Het heeft de gemeente een museum opgeleverd dat de stad smoel geeft en weer mee laat tellen. Een uitstraling waar door de opeenvolgende gemeentebesturen nadrukkelijk op werd gejaagd, zonder daar de wezenlijke financiële middelen voor beschikbaar te stellen. Die moest de museumstaf maar op tafel toveren. Inmiddels heeft de wethouder zijn bezuinigingsposten gevonden: het schrappen van formatieplaatsen, het stopzetten van verliesgevende activiteiten, het verminderen van het aantal exposities, het mogelijk weer toegang gaan heffen voor kinderen onder de twaalf jaar én: geen aankopen meer doen. Sterker nog, hij opperde zelfs – later deed hij het af als een grapje – om maar wat topstukken te verkopen om de nood te lenigen. Ziehier een praktijkscenario voor Pontzen, wanneer externe financiers als bedrijven *niet* meer bij musea betrokken zijn. Dan vervallen de collecties aan de nukken en grillen van (opportunistische) gemeentelijke bestuurders. En dan is het met verantwoord beheer van de collectie, laat staan het met visie uitbreiden daarvan, gedaan. Dan kunnen er niet eens meer 'frivole' collectie-opstellingen worden gemaakt. En hoe frivoor zijn die opstellingen nu eigenlijk? Evert van Straaten van Kröller Müller wordt verweten dat hij eigentijdse kunst tussen oude hangt. Dat soort combinaties zijn al jarenlang gebruikelijk, ook voordat de bedrijfscollecties opkwamen. Met onverwachte combinaties is Rudi Fuchs zelfs groot geworden. En Leporello? Het is een a-typische manier van hangen. Uit de afgelopen 130 jaar van het museum steeds één stuk. Een verrassende kijk, die de gebruikelijke kunsthistorische inrichting – die de maanden daarvoor nog gewoon in het SMCS te zien was – doorbreekt. De behuizing van het Stedelijk nu is überhaupt niet geschikt voor de collectie moderne kunst van het museum. Dat weet de nieuwe directeur Van Tuyl ook, dus zullen de moderne meesters zoetjesaan voor de duur van de nieuwbouw naar de depots verdwijnen. Blotkamp heeft een mooie oplossing gevonden voor de handicaps van de behuizing met een eigenzinnige lezing van de zo bekende collectie. Een frisse blik, die discursief is én wat vergeten meesterwerken opdiept uit de vergetelheid. Ook dat is een taak voor musea. En dan HxBxD, in Pontzens verhaal zo ongeveer het ijkpunt voor hoe collectiepresentaties tot entertainment zijn verworpen. 'De collectie mag van oorsprong voor het bankpersoneel zijn aangekocht, voor boven het bureau, naast de ficus of in de lobby, door de expositie in Den Haag heeft ze haast als vanzelfsprekend een museale goedkeuring gekregen', zo sneert Rutger Pontzen. Hij heeft duidelijk vooringenomen

gekeken, met vastgeroeste ideeën over bedrijfscollecties. De Rabobank-collectie heeft een museaal karakter. Er is juist met veel visie aangekocht, door te concentreren op een aantal kernfiguren die ook breed en door de tijd (soms met retrospectieve aankopen) worden gevolgd. Wat opviel in Den Haag is dat de Rabo-collectie geen postzegelcollectie van gemakzuchtige boven-de-kantoorbank-kunst is. Een sculptuur van Stanley Brouwn, werken van Erzsébet Baerveldt, een prachtige nieuwe video van Alicia Framis (opdracht van de bank) en – inderdaad – het nodige aan fotografie en schilderkunst. Maar wel fotografie en schilderkunst die de afgelopen tien jaar de Nederlandse galleries domineerde. Gewoon goed gezien en goed gekocht met verschillende essentiële stukken. Sterker nog: als het Stedelijk de afgelopen jaren dit werk had verzameld, dan was er een stuk minder kritiek geweest op het aankoopbeleid in Amsterdam. Menig museum zou willen dat het de Rabobank-collectie – of een andere goede bedrijfscollectie – standaard ter beschikking had. Maar wie niet voorbij de eigen vooroordelen kan kijken, zal dat nooit zien.

[robbert@kunstbeeld.nl](mailto:robbert@kunstbeeld.nl)

# 2005 | 06

Michael Lin exposeert deze maanden in The Contemporary Museum in Honolulu. In een oude vervallen gevangenis in Philadelphia maken Janet Cardiff en George Bures Muller een installatie. Ricky Swallow 'doet' het Australische paviljoen op de Biënnale van Venetië. Het Museum of Contemporary Art San Diego biedt in juni een retrospectief van Richard Allen Morris. In Reykjavík is een Centre for Icelandic Art dat als toegangspoort fungeert voor informatie over IJslandse kunst. Berlijn gaat een zomer vol bijzondere evenementen tegemoet. De afgelopen Art Brussels was een ongedacht succes. In de Schirn Kunsthalle in Frankfurt zijn de komende maanden 'Ideal Worlds' te zien. En Elmgreen & Dragset hebben een tentoonstelling ingericht in de Bergen Kunsthall in Noorwegen. Hoe ik dit allemaal weet? Via e-flux, de elektronische dorpsomroeper van de internationale kunstwereld ([www.e-flux.com](http://www.e-flux.com)). Inmiddels hebben bijna alle instellingen voor eigentijdse kunst die iets rondgetrompetterd willen hebben deze digitale tamtam wel ontdekt. Per dag komen twee, soms wel drie mailtjes binnen over komende exposities, organisaties die zich willen profileren, kunstbladen die hun inhoud delen, beurzen die ons proberen te lokken en musea die een nieuwe directeur zoeken (zoals bijvoorbeeld het Stedelijk Museum vorig jaar nog liet weten). De oogst van hierboven is van een aantal dagen.

Het principe is simpel. In Londen zit een organisatie die een intelligente nieuwsbrieven-service heeft opgezet, die feitelijk niet meer is dan een doorgeefluik voor persberichten van kunstinstellingen (tegen behoorlijke tarieven). Deze influx aan nieuwsvoorziening maakt de internationale kunstwereld nog dichterbij dan ze al is. Tot een paar jaar geleden moest je Artforum, Frieze, Flash Art of Art in America lezen om een beetje op de hoogte te blijven wie waar exposeerde en acteerde in de wereld. Nu is er e-flux die de informatie zo je computer binnen brengt. Dagelijks. En hapklaar.

Het mechanisme is navenant. Wanneer je vier vijf keer per jaar een bericht over Elmgreen & Dragset ziet, ga je vanzelf begrijpen dat dit kunstenaarsduo tegenwoordig klaarlijk van belang is. Of ze dat ook *werkelijk* zijn, is een tweede. De suggestie is er. En daar gaat het om: *image building*. De avant-garde-kunstwereld krijgt vaak het verwijt een *incrowd* te zijn. Een papegaaiencircuit, waarin namen worden gemaakt door een vrij selecte groep galeriehouders, critici en curatoren. Tot op zekere hoogte is dit waar. Curatoren staan met elkaar in contact door middel van symposia, manifestaties, lezingencycli, beurzen en tijdschriften. Ze wisselen ideeën uit en zullen ook zeker bij elkaar kunstenaars 'afkijken'. E-flux speelt hier ook een rol in. Al is het alleen al door het hierboven beschreven echo-effect, wanneer

steeds dezelfde namen opduiken.

Maar je kunt het ook omkeren. E-flux reflecteert wat er op dit moment speelt in de eigentijdse kunst (tezamen met al die andere internationaal verspreide publicaties natuurlijk). Een kunstenaar moet eerst een belangrijk werk maken, wil het doordringen tot het zo veel beschreven 'circuit'. Eerst komt de kwaliteit, dan de aandacht, dan pas het papegaaien, via welk medium dan ook. Slechts heel weinig kunstenaars worden echt van nul af 'gemaakt'. Met de kunstbladen werd de wereld al kleiner, maar advertenties in bladen als Artforum, Frieze en Flash Art waren en zijn toch vooral weggelegd voor de meer kapitaalkrachtiger galeries en musea.

E-flux is in die zin democratischer. Het biedt veel meer kunstruimtes en -organisaties de mogelijkheid kond te doen van hun activiteiten. Het is ook opvallend weinig Angelsaksisch georiënteerd. De kunstbladen zijn sterk Engels of Amerikaans qua aanbod. E-flux reflecteert een veel breder aanbod. Het laat zien hoe fijnvertakt het netwerk van de hedendaagse kunst is. Maar ook hoe levendig de podia, waarop die eigentijdse kunst kan acteren. Het is nog steeds een in essentie elitaire groep (want klein) die wordt bediend, maar die groep is wel tot in de geografisch verste uithoeken vertegenwoordigd. Waardoor je ook een beeld krijgt van wat zich in de periferie afspeelt. En dat ook daar gepapegaaid wordt, dat is de aard van het beestje.

E-flux heeft zich in vrij korte tijd ontwikkeld tot een aardige graadmeter van de stand van zaken in de actuele kunst. Niet alleen door de nieuwsbrieven per email, maar ook door online projecten, waarin grote groepen kunstenaars vertegenwoordigd zijn (e-flux is bijvoorbeeld betrokken bij het 'Utopia Station'-project dat tijdens de Biënnale van Venetië in 2003 werd gelanceerd, maar het biedt ook een database van kunst in Oost-Europa). Als zodanig is het een absolute verrijking van informatie-aanbod op het gebied van de eigentijdse kunst.

[robbert@kunstbeeld.nl](mailto:robbert@kunstbeeld.nl)

# Commentaar

# Feestje

Voor wie is de Biënnale van Venetië? Dit vraag dringt iedere keer weer op, na een bezoek aan de Dogenstad. Het is heerlijk om samen met duizenden geestverwanten ondergedompeld te zijn in de openingsdagen van de manifestatie – al is het soms wat druk –, maar wat de tentoonstelling nu werkelijk bijdraagt aan de internationale kunstwereld blijft toch steeds weer de vraag. De Venetianen zelf zien het vooral als een extra magneet voor toeristen. Kunsttoeristen, om precies te zijn, want de ‘gewone’ toeristen die de stad dagelijks in grote drommen overspoelen, lijken niet echt geïnteresseerd.

Wie direct na de openingsdagen op zondag met de waterbus naar het vliegveld voer, constateerde toen al bij de Giardini een grote leegte, waar het de dagen ervoor zwart zag van de kunstenaars, curatoren, galeriehouders, critici, museummensen, verzamelaars en allerhande ander kunstvolk. Het is een notoir gegeven dat de terreinen van de Biënnale tijdens de vijf maanden dat de tentoonstelling loopt (van juni tot november) bepaald leeg zijn. Twee jaar geleden bezochten 260.000 mensen de manifestatie, 1800 per dag, die zich verdeelden over de Giardini en de Arsenale. Dat klinkt als veel, maar wanneer je weet dat alleen al het Van Goghmuseum in Amsterdam vorig jaar 1,3 miljoen bezoekers trok – gemiddeld 3500 per dag – dan valt het cijfer behoorlijk tegen. Zeker wanneer je weet hoeveel toeristen door Venetië trekken in de zomermaanden, die allemaal makkelijk ‘even’ de Biënnale kunnen meepikken. En als je weet welke publiciteit er met het evenement wordt gegenereerd: een kleine 10.000 journalisten uit de hele wereld bezoeken de opening, er zijn dan ruim honderd cameraploegen actief, alle grote internationale kranten en kunsttijdschriften doen verslag, sinds 2003 zijn er talloze weblogs en arti-

kelen op het internet waarin de Biënnale aandacht krijgt en dan zijn er nog de promotiecampagnes van de landen zelf via nieuwsbrieven, e-flux en andere mediakanalen. En dan toch maar relatief zo weinig bezoekers. Vraag in Nederland wie de Biënnale van Venetië gaat bezoeken en je komt uit bij kunstenaars, curatoren, galeriehouders, critici, museummensen, verzamelaars en allerhande ander kunstvolk. Dezelfde professionals dus als bij de openingsdagen, aangevuld met een beperkte groep ‘gewone’ liefhebbers. Daarvoor is de manifestatie. Een feestje voor de kunstelite.

Is dat erg? Nee. Op zich niet. Avant-garde-kunst is geen massaproduct – is geen Van Gogh – en de Biënnale heeft een reputatie van 110 jaar als internationale schouwplaats van de moderne en eigentijdse kunst en bewijst steeds opnieuw dat het in staat is genoeg kwaliteit samen te brengen. De ene keer is het wat beter dan de andere, maar altijd zijn er een aantal zaken die beklijven, die indruk maken of de ogen verrast doen openen. Het is ook goed, dat er eens in de twee jaar zo’n moment is dat ‘iedereen’ bij elkaar komt. Zie het als een gespecialiseerd congres, waarvoor mensen vanuit de hele wereld komen binnenvliegen. En dan heeft de Biënnale nog als pre dat het een zeer publiek gezicht heeft en dus ook buiten de specialisten functioneert (als men wil). De vraag is alleen wél, of het zo’n krankzinnig grote manifestatie moet zijn.

Vroeger was het overzichtelijk: je had de Giardini, waar alles samenkwam. Begin jaren tachtig kwam daar de touwslagerij van de Arsenale bij: een rechte hal van zo’n 300 meter lang. Eind jaren negentig verdriedubbelde onder impuls van Harald Szeemann het oppervlak van de Arsenale en ongeveer tegelijkertijd ontdekten landen die geen plekje in de Giardini hebben dat paleizen,

graanschuren, (museale) tentoonstellingsruimtes, kerken en privéhuizen ook als expositieplek voor hun landenpresentatie kunnen voldoen. En in hun kielzog kwamen weer andere instituten, waaronder dit jaar ook een aantal galleries uit Engeland. Zo langzamerhand groeit de Biënnale uit tot een dicht web van bijna 100 shows dat zo ongeveer heel Venetië omspannt. Je kunt haast geen meter meer varen op de Canal Grande of je komt een banier, *artpole*, poster of haastig geplaatst kunstwerk tegen. ‘Hier moet je zijn!’ Maar ook ernaast. En daarnaast. Venetië is tijdens de Biënnale een kunstzoo geworden.

Of er door de zomermaanden heen ook echt interesse voor is, lijkt allang niet meer de vraag. Natuurlijk, het is sneu voor al die landen dat er geen plek meer is in de Giardini. Maar blij moeten we toch niet zijn met de influx aan presentaties in de stad. Het is leuk om daardoor op onverwachte plekken te komen, maar met een serieuze kunstexpositie heeft het niet meer te maken. Idealer zou het zijn, wanneer de Biënnale-organisatie binnen het Arsenale-terrein – dat heel groot is – een tweede groep paviljoens zou laten ontstaan. Zodat de landen die nu in de Giardini buiten de boot vallen ook hun plaats kunnen krijgen. En de manifestatie mogelijk weer geconcentreerder wordt. Het verderstreckende belang van de Biënnale is uiteindelijk de informatie die het geeft over de staat van de kunst en die bij het geïnteresseerde publiek terecht via de tienduizend reporters die naar Venetië afreizen. En via de tentoonstellingen natuurlijk die internationaal na de Biënnale door musea, galleries en curatoren worden georganiseerd en waarin namen terugkomen die in de Dogenstad zijn opgepikt.

Vrij Nederland en de Volkskrant namen deze zomer tweestemmig de sponsorcontracten van het Stedelijk Museum met ABN/AMRO onder vuur. Het Geld zal de kunst gaan dicteren! Het zou om wurgcontracten gaan. Vrij Nederland reserveerde er zelfs de voorpagina voor met een tendentieuze fotomontage van een pinautomaat in een expositiewand. Kunst en geld, het blijft blijkbaar een onzalig huwelijk voor de twee bladen. Zeker wanneer het geld niet nederig en onbezoldigd wordt gegeven.

Als pars pro toto werd een overeenkomst uitgevlooid tussen het Stedelijk en de bank, die diende als onderlegger voor een tournee van de vermaarde collectie door het buitenland. Een aantal van de pijnpunten: de keuze van de locaties zou sterk door ABN/AMRO zijn bepaald, er moesten stukken uit de bankcollectie in de exposities worden opgenomen en er zouden werken op briefpapier mogen worden gebruikt. Er werd reclame mee gemaakt. Het op reis sturen van collecties om daarmee geld te verdienen gebeurt al vele jaren. Onder meer het Centraal Museum en het Van Abbemuseum hebben er in het verleden goed mee verdiend in Japan. Geld dat werd gebruikt voor het expositiebudget of, zoals in Eindhoven, om de tijdelijke locatie fatsoenlijk in te richten. De keuze van de plekken kende weinig artistieke uitgangspunten: zolang er maar goed voor werd betaald.

In het geval van de Stedelijk-collectie werd onder meer Shanghai aangedaan, omdat de bank daar zakelijke belangen had. Geen gekke plek. China is op dit moment een land dat volop in de belangstelling staat, iedereen in de kunstwereld wil er heen en klassieke moderne westerse kunst is er nog nauwelijks getoond. Prachtig dan, dat de Chinezen met een Nederlandse collectie kunnen kennismaken. Goede Holland-promotie ook (en wie weet Stedelijk-promotie, want er gaat nog veel komen uit het oosten en dan is het wel aardig als je museum daar in beeld is geweest).

Kunst als smeermiddel voor economische belangen? Misschien. Maar wordt de kunst er ook daadwerkelijk slechter van? Straalt het er op af? Raakt het besmet? Is de Picasso nu een mindere Picasso, omdat het als smeermiddel voor zakelijke

relaties is gebruikt? Nee, natuurlijk niet. Sterker nog, de Picasso is ijzersterk gebleken. De bank had de Picasso nodig, heeft zich er voor dat moment van afhankelijk gemaakt. Wie is hier nu zwak? Lang leve de Picasso! Lang leve de kunst! Dan de samenstelling van de tentoonstelling. Er moesten stukken uit de eigen collectie bij. Verdacht natuurlijk, want dat zou die stukken een vals 'aura' van musealiteit geven. De expositie van de bankcollectie een aantal jaren terug in het Noordbrabants Museum in Den Bosch gaf andere geluiden te horen: alom was er lof over de hoge kwaliteit. Stel – stel – dat de ABN/AMRO over tien jaar zegt: Stedelijk Museum, we hebben geen zin meer om onze collectie zelf te beheren, we schenken deze aan het museum, met als voorwaarde dat we er wel een aantal stukken uit mogen blijven bruiklenen voor in de lobby's van onze hoofdkantoren. Het lijkt me sterk dat het Stedelijk dan 'nee' zou zeggen tegen zo'n schenking. Het museum zou namelijk in één klap verrijkt worden met een fraaie verzameling na-oorlogse Nederlandse kunst, die op bepaalde punten zeer aanvullend zou zijn. Die kunst zou dan in één keer wél museaal zijn, zoals in het verleden wel vaker particuliere collecties door dit soort schenkingen 'museaal' zijn geworden. Sterker nog: het komt veelvuldig voor dat musea bruiklenen uit dit soort bedrijfscollecties. En ze dus 'museaal' achten. Het problematisch maken van de sponsorcondities van ABN/AMRO lijkt meer te maken te hebben met vooringenomen reflexen over de scheiding tussen kunst en 'geld'. Het grootkapitaal blijft in dit soort verhalen toch een verderfelijk instituut, terwijl de kunsten als 'zuiver' worden voorgespiegeld. Dat inmiddels musea allang niet meer kunnen overleven zonder 'founders', sponsors, benefactors en andersoortige mecenasen is niet meer dan een feit. De schichtige omgang daarmee (het Stedelijk wordt onder meer verweten dat ze zich uit onervarenheid heeft laten ringeloren door de ABN/AMRO) zorgt ervoor dat dit soort deals met preciaire handschoentjes betast moeten worden. Het wordt nog steeds als een noodzakelijk kwaad gezien, niet als een optie met veel potentie. Met kansen! En natuurlijk wil een bedrijf iets terug

voor de inspanningen. Er is veel geld mee gemoeid en bedrijfspromotie is en blijft de belangrijkste drijfveer. Als dat realisme er is, dan hoeft daar ook niet moeilijk over gedaan te worden.

Is er dan helemaal niets mis met de deal? Of met de aanstaande deal die de ABN/AMRO gaat ondertekenen met het Stedelijk, zodra het museum verzelfstandigd is (en de gemeente dus niet meer over de schouder meekijkt bij sponsorcontracten)? Dat de bank het contract geheim wil houden (ook zo'n pijnpunt), lijkt me zo logisch als wat. Bedrijven hebben nu eenmaal de neiging om contracten geheim te houden. Particulieren overigens ook. Er zijn echter drie voetangels. Er wordt de schijn gewekt – nog onbewezen – dat de bank zich zou

gaan bemoeien met het expositieprogramma of met de inhoud van de tijdelijke tentoonstellingen in het museum. Dat zou een slechte zaak zijn. Het aanvullen van een rondreizende tentoonstelling die puur promotioneel van aard is (en al door meerdere musea is gedaan), dat kan. Maar binnen de muren van het Stedelijk moet er volledige vrijheid van artistiek programma zijn. Een bedrijf associeert zich met het museum of niet. Geen inhoudelijke eisen derhalve, kies anders niet voor dat instituut. Ook de suggestie dat ABN/AMRO haar logo op alle mogelijke plekken terug wil laten komen in de nieuwbouw van het museum – van entreehal tot zalen en wegwijsborden – klinkt als weinig chic. Als zoveel geweld nodig is om duidelijk te maken dat de bank bij het museum hoort, doet de bank iets niet goed. Dat moet ze dus ook zelf niet willen.

Belangrijker echter is de positie van Rijkman Groenink – topman van ABN/AMRO – als voorzitter van de nieuwe raad van toezicht van het Stedelijk. Supervisor zijn van je eigen contracten is *not done*. Ook dat zou de ABN/AMRO zelf niet moeten willen. Het ruikt teveel naar machtswellust, en daar moet het museum van gevrijwaard blijven. Een cleane deal, binnen een cleane structuur met een cleane presentatie. Dat moet het uitgangspunt zijn voor een gezonde sponsor-relatie.

[robbert@kunstbeeld.nl](mailto:robbert@kunstbeeld.nl)

2005 | 09

# Macht

# Internationaal

10  
/

---

2005

De Nederlandse kunstwereld lijkt in psychotherapie. Waar staan we? Wat is de identiteit van de Nederlandse cultuur en – heel belangrijk – hoe wordt daar in het buitenland naar gekeken? Onderdeel van de zelfanalyse is een onderzoek naar het internationale cultuurbeleid door de Mondriaan Stichting en het SICA (Stichting Internationale Culturele Activiteiten) dat culmineerde in een bundel essays en interviews onder de titel 'All that Dutch'. We staan er niet sterk voor. Nederland lijkt cultureel gezien in een vacuüm te leven. Dat geldt ook voor de beeldende kunst. Er is niet echt een duidelijk Nederlands gezicht, er is – zo lijkt het – steeds minder internationaal perspectief. Grote samenwerkingsverbanden met buitenlandse musea op het terrein van de eigentijdse kunst zijn schaars, wat er in Nederland gebeurt, wordt internationaal steeds minder waargenomen en het lukt maar moeizaam om Nederlandse kunstenaars – op een groepje na – in het buitenland echt goed voor het voetlicht te krijgen. Treurnis alom.

Allereerst is dan de vraag: Wat zou dat? Is dat nu allemaal wel zo nodig, die internationale interactie. Ja, is het duidelijke antwoord. De beeldende kunst is altijd internationaal geweest, ook in vroeger tijden. Kunstenaars reisden om zo inspiratie op te doen, hun blikveld te verruimen, hun artistieke kunnen te scherpen en hun beeldende arsenaal uit te breiden. Kunstenaars werden gevraagd om aan een hof of voor de kerk te schilderen in vreemde oorden, waar ze kennis namen van een andere cultuur, nieuwe werkwijzen. Interactie is door de hele kunstgeschiedenis heen van groot belang geweest. Een cultureel klimaat waarin die interactie ontbreekt, mondt al snel uit in provinciale navelstaarderij. Zo is het ook in de actuele kunst. Zeker tegenwoordig. Er zijn geen dominante kunststeden meer. Er zijn ook niet echt dominante kunstmanifestaties meer, al blijven de Documenta in Kassel en de Biënnale van Venetië belangrijke ijkpunten. Hert klinkt cliché, maar de hele wereld is het platform geworden, niet in het minst door internet en lage vliegticket-prijzen. Regio's die tot een jaar of tien geleden absoluut perifeer waren binnen de canon van de door het Westen gedomineerde kunstgeschiedenis zijn inmiddels hotspots. China, het Midden-Oosten en Latijns-Amerika: de kunstenaars uit die regio's duiken steeds frequenter op en er worden steeds belangrijkere exposities en biënnales georganiseerd op die plekken. Daarnaast zijn er de beurzen – nog steeds wel 'traditioneel' in het westen – die als zeer belangrijk platform fungeren.

In die 'brede' wereld ligt ook de context voor de Nederlandse kunst. We verhouden ons als maatschappij in zijn geheel steeds sterker tot wat internationaal gebeurt en zo ook dus de kunst. Maar hoe doen we dat? En – dat lijkt de portee van 'All That Dutch' – wat doen we nu nog fout? Voor wat de beeldende kunst betreft stonden in 'All That Dutch' goede interviews met Jan Debbaut, Chris Dercon en Charles Esche. De eerste twee – Belg – inmiddels ex-directeur van een Nederlands museum, de laatste – Schot – net begonnen als directeur van het Van Abbemuseum. Debbaut hekelt het gebrek aan goede internationale netwerken om samenwerkingsverbanden op te kunnen zetten met musea en instituten, zodat er ook daadwerkelijk een uitwisseling van kunstenaars en ideeën is. Nederlandse zelfoverschatting (we kunnen het zelf wel) en navelstaarderij ziet hij. Dercon hekelt het gebrek aan debat, in zijn tijd in Rotterdam ook al zijn grote struikelblok. Er is geen kritisch, discursief klimaat in Nederland

en dat scherpt – in het verlengde daarvan – ook niet de interactie met het internationale discours. Esche ziet een gebrek aan lef en initiatief binnen het onofficiële circuit. Kunstenaars die de kont tegen de krib gooien en in alternatieve ruimtes hun eigenzinnige ding doen. Mét het risico om op de bek te gaan, maar ook met het perspectief van spannende nieuwe vindingen.

Debbaut, Esche en Dercon hebben alledrie gelijk. De Nederlandse kunstwereld zou veel 'pro-actiever' (om maar een modewoord te gebruiken) kunnen zijn. Er gebeurt op zich al heel erg veel. De Mondriaan Stichting gaf – zo staat in een recent verschenen verslag – in 2004 3,2 miljoen euro (zo'n 12% van het totale budget) uit aan internationaal georiënteerde activiteiten. Er werden 321 projecten gesteund in 39 landen, waar 470 kunstenaars, vormgevers en architecten bij betrokken waren (onder hen ook diverse buitenlanders die in Nederland wonen en werken).

Dat is niet mis. Over de hele wereld werden initiatieven gesubsidieerd. En dat heeft een aantal Nederlandse kunstenaars ook zeker geen slecht gedaan. Want ondanks de treurverhalen kom je sommige Nederlandse kunstenaars sinds een jaar of vijf wel steeds frequenter tegen. Al is het wrang dat dit in belangrijke mate via buitenlandse connecties gebeurt. Maar het is ook vreemd dat internationaal de (figuratieve) schilderkunst floreert, een metier dat in Nederland al jarenlang op goed niveau staat, terwijl de Nederlanders veelal ontbreken in die buitenlandse tentoonstellingen en publicaties. Zou dat te maken kunnen hebben met het gebrek aan support van de Nederlandse kunstmusea? Waar is bijvoorbeeld de grote tentoonstelling over actuele schilderkunst in Nederland? En de goede publicatie daarover (kan ook begeleidende catalogus zijn)? Een boek dat internationaal gezien wordt? Investeert de Mondriaan Stichting daarin? Nee, nee en nee. 'We' hebben een prachtig kapitaal in handen op dat terrein en het wordt simpelweg niet uitgevent. Als een schilder een werk in een galerie heeft opgehangen hebben de Nederlandse musea er bij wijze van spreken al geen interesse meer in. 'Iedereen' (lees: de groep intimi) heeft het dan zogenaamd al gezien. Dus: kom op! Maak die tentoonstelling. Maak dat prachtige boek. Zoek een partner – of méér – in het buitenland om de tentoonstelling te laten reizen. Kunstenaars mee. Interactie. Ideeënuitwisseling. Het kan alleen maar iets opleveren. Met de juiste inzet.

[robbert@kunstbeeld.nl](mailto:robbert@kunstbeeld.nl)

De kerstman mag niet pronken met zijn abstracte kerstboom op het Doelenplein in Rotterdam. In Venetië mocht Gregor Schneider tijdens de Biënnale van Venetië geen echo van de Kaaba op het San Marco plein plaatsen. In Zwolle was er opwinding, omdat een kunstenaar in een wijk 'niets' exposeerde als kunstproject. Verhalen over afgedekte wandschilderingen zijn legio. Kunst in de openbare ruimte blijft een precare aangelegenheid. Wat willen we er mee? Het is helder dat sculpturen in de stad er niet alleen maar meer zijn om oude helden of religieuze figuren te eren. Sinds de jaren vijftig zijn we gewend geraakt aan 'autonome' beeldende uitspraken in openbaar gebied, al dan niet reagerend op de directe (architectonische) omgeving. Maar betekent dit dat kunstprojecten in de buitenlucht verworpen zijn tot veredelde decorstukken binnen een stedelijke omgeving? Zijn ze louter verfraaiing? Of mag er nog wel een individuele, artistieke uitspraak mee worden gedaan? Zoals ook de kunst binnen de (beschermende) museummuren doet. Dat soort vragen doemen op bij recente controverses over kunstwerken in de openbare ruimte. Staan kunstwerken waar iedereen ze plompverloren kan zien – ook ongevraagd – dan treden ineens andere wetten in werking, zo lijkt het. Publieke kunst, is publiek bezit en dus schijnt dan ook de publieke smaak leidend te moeten zijn. Vers in het geheugen ligt nog een discussie over een haas van Barry Flanagan die op het Neude in Utrecht geplaatst moest gaan worden. De

bewoners hadden geen inspraak gehad, ze vonden het beeld lelijk, ze snapten het niet, enzovoorts. Na jaren kon het beeld pas echt geplaatst worden op het plein en het lijkt me stug dat de Utrechters het nu nog weg zouden willen hebben. Het beest heeft zijn plek gevonden en is er een vertrouwd ijkpunt geworden met zijn eigenwijze verschijning. Publieke inspraak bij publieke kunst klinkt als een prachtig, democratisch vertrekpunt, maar levert zelden een vruchtbare discussie op. Het verzandt in een uitwisseling van primaire emoties, die vaak weinig gefundeerd zijn of stoelen op een inhoudelijk oordeel. De vraag is: hoe arrogant durft een gemeente of een kunstinstelling te zijn bij een beslissing over een project in openbaar gebied? In hoeverre durven ze het gesundes volksempfinden te negeren? Het is het grote dilemma bij kunst: waar geldt de algemene opinie en waar domineert de 'elitaire' opvatting van de connaisseur? Wie de kunstgeschiedenis bekijkt, ziet dat de belangrijkste artistieke momenten zijn gecreëerd door kunstenaars die tegen de mores in gingen en vaak op dat specifieke moment maar door weinigen begrepen werden, hoezeer er later ook door velen met hun gedachtegoed gedweept wordt. Uiteindelijk wordt door de goegemeente alleen dat goedgekeurd dat vertrouwd en gekend is. Het onbekende boezemt angst in en confronteert met het 'niet weten'. In die zin is de 'algemene smaak' over het algemeen conservatief en behoudend, wat dus stilstand betekent.

Het getuigt van dapperheid om niet mee te gaan in deze behoudzucht en tegen de publieke keer in te gaan. Het pleit voor een veel autonomere opstelling van de instanties die beslissen over dit soort kunstprojecten. De kabouter van Paul McCarthy met zijn kerstboom-buttplug had gewoon op het Doelenplein gezet moeten worden. Goede kans dat het net zo'n publieksliedje was geworden als de haas van Flanagan. Nu al werd er veel gezeind bij de onthulling van het beeld op de binnenplaats van Boijmans Van Beuningen. Daar is het statement van McCarthy – een mooi geïllustreerd statement over de hedonistische, decadente maatschappij – nu 'veilig', maar is het ook weer veroordeeld tot de geruststellende context van een museumomgeving, waar het publiek dit soort 'gekke' dingen nu eenmaal verwacht. Dat daarmee de angel uit het beeld is gehaald, lijkt niet meer te deren. De *communis opinio* heeft de kunst dit keer verslagen. Voor de loop van de kunstgeschiedenis is het te hopen dat dit niet te vaak gebeurt.

[robbert@kunstbeeld.nl](mailto:robbert@kunstbeeld.nl)

# Publiek

2005 | 11



# 2005 | 12.1

# Cultuurbeleid

De PvdA probeert het breekijzer te zetten in het cultuurbeleid van Nederland. Het is niet voor het eerst dat de politiek de positie van cultuur in ons land probeert te herijken. Het systeem van vierjaarlijkse subsidies wordt niet als ideaal gezien. De verhouding tussen staat (lees: politiek) en cultuur is problematisch en stoelt nog steeds op het adagium van Thorbecke dat de politiek zich niet met cultuur moet bemoeien. De vierjaarlijkse stoelendans levert altijd weer potsierlijke taferelen op met instanties die via effectief lobbywerk bij politici toch een poot aan de grond krijgen en alsnog bedeed worden. De PvdA wil van dit gemarchandeer af en dat is te prijzen. Diverse van de voorstellen die in het recent gepresenteerde manifest 'De kracht van kunst' naar voren worden gebracht snijden hout. Het verhogen van het kunstbudget naar 1% van de rijksuitgaven is loflijk. De inspanningen om meer te investeren in het betrekken van allochtonen en jongeren bij cultuur evenzeer. Het oude idee van Rick van der Ploeg om cultureel ondernemerschap te stimuleren wordt in aangepaste vorm weer nieuw leven in geblazen. En terecht wordt gesteld dat een aantal instituten – van onbesproken kwaliteit – niet steeds opnieuw voor vier jaar subsidie aan zouden moeten hoeven vragen. Voor de meer avontuurlijke instellingen die zich moeten bewijzen moet een stimuleringssubsidie komen. Maar dan komt het probleem. Wat is 'onbespro-

ken kwaliteit'? Wie beoordeelt dat? Dan kom je bij de 'zachte' kanten van het cultuurbeleid. De visie op wat cultuur is of moet zijn. De PvdA vindt dat er een Minister van Cultuur moet komen die op hoofdlijnen een beleid kan neerzetten. Vervolgens wordt de uitvoering overgelaten aan een volledig onafhankelijk orgaan (bijvoorbeeld naar model van de British Art Council).

Wat de PvdA voorstelt is een duidelijker sturende rol van de minister. Op algemene lijnen, dat wel, maar desondanks. Het is zo vaag omschreven dat er behoorlijk wat ruimte lijkt voor persoonlijke invalshoeken. Het is zeer de vraag of dit wenselijk is. Cultuur moet gevrijwaard blijven van de politieke voorkeur van het moment. Dat blijkt maar weer eens bij groepen als de LPF en 'Leefbaar' die in steden als Rotterdam en Utrecht een nihilistisch beleid ten opzichte van avant-garde kunst nastreefden (en streven). In Wenen werd om die reden ooit middels een open brief fel geageerd tegen te nadrukkelijke inmenging van de FPÖ in het lokale cultuurbeleid.

De opstellers van 'De kracht van kunst' houden zelf de kaders ook vrij vaag: 'De PvdA ziet kunst als een middel om cohesie te bewerkstelligen. Om dit te bereiken is het van essentieel belang dat er een einde komt aan de 'dikdoenerij over kunst' (citaat: Joop den Uyl) die de mensen vervreemdt en wegduwt uit de cultuurwereld. Zoals gezegd willen wij een einde aan het onderscheid

tussen 'hoge' en 'lage' kunst. Dit elitaire onderscheid is achterhaald, onhoudbaar en onwenselijk. De PvdA wil wel de diversiteit in de kunsten behouden, en zal de meer kwetsbare kunst, waar minder mensen op afkomen, die wel hun eigen schoonheid en waarde hebben, zodoende beschermen. We streven naar een democratisering van de kunst.'

Uiteindelijk is dit een klassiek geval van salonsocialisme. Een nivellering van de kunsten nastreven – de elite reduceren –, maar tegelijkertijd de avant-garde (die vaak in de schoot van de elite het warmste onthaal vindt) niet willen slachtofferen. Dit uitgangspunt is zo cryptisch dat het uiteindelijk ook geen handvaten biedt om heldere parameters voor keuzes op te stellen. En dat is toch wel wat de PvdA nastreeft in deze nota: een grotere helderheid bij het ondersteunen van kunst met meer ruimte voor cultureel ondernemerschap en zelfredzaamheid van instellingen. Maar de oude socialistische reflex dat 'kunst democratisch is' moest ook nog in het stuk verwerkt worden. Waardoor er toch weer gesteggel kan komen over wat nu als 'kwetsbare' kunst moet worden gezien, inclusief de problematiek wie dat bepaalt. Als dat maar niet de nieuwe Minister van Cultuur wordt en de PvdA laat daarvoor wel de ruimte.

[robbert@kunstbeeld.nl](mailto:robbert@kunstbeeld.nl)

Maandagmiddag 28 november, twee dagen voordat de Art Basel Miami Beach opent in het Convention Center van de Amerikaanse stad. Wat verdwaalde toeristen dwalen over Lincoln Road, op het strand liggen de andere toeristen loom in het zand. Heel druk is het niet. Duidelijk geen echt toeristenseizoen.

Woensdagmiddag 30 november. De dag van de preview van de Art Bawel Miami Beach. Op de lunchterrassen van Licoln Road is het druk. *Arty people all around*. Op het strand is het nog steeds niet heel erg druk, maar Collins Avenue is *buzzing*. Het is een komen en gaan. Jonge mensen, gesoigneerde mannen en vrouwen, zeer bemiddelde echtparen op leeftijd, de chique & nouveau riche, ze bevolken in ruime mate de trottoirs langs de artdeco-hotels.

In twee dagen tijd is het straatbeeld totaal veranderd. Voor vijf dagen zal Miami Beach het epicentrum van de internationale kunstwereld zijn. Zo'n 35.000 mensen zijn ingevlogen. Uit New York, uit Los Angeles, uit Japan, uit Europa, uit Latijns-Amerika. Ze komen om zich te laven aan de waar in galeriestands verdeeld over in totaal zes beurzen. De Art Basel Miami Beach is de magneet. Daar geven 195 galeriën – de *fine fleur* van de internationale galeriewereld – *acte de presence*. Young & Upcoming staat op de NADA Art Fair (georganiseerd door de New Art Dealers Alliance). Bij gebrek aan plaats op die twee beurzen – het

aantal aanvragen is overweldigend groot – zijn in de schaduw van NADA en Art Basel nog vier andere beurzen opgezet. Iedereen wil 'a piece of the pie'.

En dat allemaal in Miami. Een stad met hoogstens een handvol galeriën die enigszins op mondiaal niveau mee kunnen doen. Een stad met een stuk of vijf musea, die op het gebied van de eigentijdse kunst aardige dingen doen, maar internationaal niet echt tot de verbeelding spreken. Een stad met wel een aantal kunstenaars van naam en faam, maar zeker geen broedplaats als New York, Los Angeles, Londen of Berlijn. Miami gaat over rijk, zon, zee en *fun*. Cultuur staat er 360 dagen op een tweede (of derde) plan. Alleen die vijf dagen in december is het even erg belangrijk.

Hoe kan het dat zo'n niet-kunstplaats, zo'n prominente plaats op de beurzenagenda voor hedendaagse kunst inneemt? Het antwoord ligt bij de verzamelaars die Miami als toevluchtsoord hebben gezocht. Ze resideren in New York, maar brengen de winters door in Florida en hebben hun collecties ondergebracht in betaalbare loodsen in het Wynwood District of elders in Miami. Het klimaat speelt natuurlijk ook mee. In december is het prettig om het nuttige (beursbezoek) met het aangename (zon, zee & strand) te verenigen. En als *laid back* stad heeft Miami Beach natuurlijk een vanzelfsprekende 'toeristische' aantrekkingskracht. De verzamelaars zijn echter

de sleutel. Die zorgen er voor dat de beurs nog enigszins een lokale bedding heeft. Dat vervolgens zeker 90 % van de beursbezoekers van buiten moeten worden ingevlogen, blijkt vervolgens geen bezwaar.

De primus inter pares onder de collectioneers is het echtpaar Rubell. Dat heeft in de afgelopen decennia zo'n enorm belangrijke verzameling hedendaagse kunst bijeengebracht, dat grote musea in Europa en de Verenigde Staten er niet aan kunnen tippen. De Rubells hebben als 'trendwatchers' Saatchi van de troon gestoten. Kunstadviseurs probeerden een dag voor de opening van Art Basel Miami Beach al bij de Rubell Collection binnen te komen om de nieuwe opstelling te zien en dus te weten wat ze hun klanten moesten adviseren te kopen. Helaas voor hen opende Rubell pas op woensdagmorgen en was het *warehouse* waarin hun collectie huist de dagen ervoor een soort fort. 'Miami' toont aan dat je niet een sterke lokale kunstbasis hoeft te hebben, om een goede beurs op te zetten. Wat zegt dit over Rotterdam en Amsterdam, waar de Art Rotterdam en de KunstRAI voor hun plaats op de kunstagenda vechten? In beide steden is wel een vrij sterke lokale infrastructuur (al blijft het aantal goede galeriën in Rotterdam helaas nog onder het niveau van wat je in de stad mag verwachten), maar internationaal aansprekend zijn de beurzen nog nauwelijks. Er is een steeds vitaler verzamelaarsklimaat in Nederland, maar het niveau van Miami wordt niet gehaald (en dan gaat het vooral om kwaliteit, nog niet eens zozeer kwantiteit).

Internationale ambities zijn er echter wel degelijk. Amsterdam wil zich sterk concentreren op het eigen land met daarnaast de direct omliggende euregio's (Duitsland, België, Noord-Frankrijk) en dat lijkt een juiste strategie. Rotterdam profileert zich veel meer met jong en internationaal. Dat gaat alleen werken als daarin een radicale keuze wordt gemaakt. Dus ook alleen jong & hip uit Nederland. Wanneer het Rotterdam lukt om echt een voelhoorn te zijn van wat er in de jongste regionen van de kunstwereld gebeurt, dan kan de beurs – in combinatie met de fantastische plek – overeind blijven als een veelbetekend evenement op de kunstkalender. Zo niet, dan is het onderscheid met de KunstRAI (op de behuizing na) simpelweg niet groot genoeg. De beurs in Miami profiteert natuurlijk ook van de oerdegelijke organisatiestructuur van de 'moederbeurs' Art Basel. En wie weet, is dat ook de moeite van het overwegen waard voor de Nederlanders, in ieder geval voor Art Rotterdam: proberen een alliantie te vormen met een grote beurs in het buitenland. Er zijn vanuit Rotterdam wel eens contacten geweest met de Armory Show in New York, maar die beurs ligt te dichtbij op de kalender. Misschien toch maar verhuizen naar september, wat ook de Nederlandse agenda wat lucht zou geven? In ieder geval draait een kunstbeurs allang niet meer om louter het bijeenbrengen van lokale galeriën, zo leert Miami (maar ook Londen en Berlijn). Strategie, positionering, marketing, ze zijn van groot belang geworden. Gelukkig zijn ze dààr in Rotterdam en Amsterdam al jaren van overtuigd.

[robbert@kunstbeeld.nl](mailto:robbert@kunstbeeld.nl)

# 2 Basis

2006

# Discours

Hoe leg je aan een Bach-adept uit dat hardrock een fijne muzikale ervaring kan zijn? Hoe vertel je iemand die in het impressionisme zijn grootste esthetische bevrediging vindt de rijkdom van grillige abstracte kleurvlekken (of brandvlekken) tegen een egale achtergrond? Niet. De twee ervaringen komen niet bij elkaar.

Dit schisma is – in een notendop natuurlijk – waar het om draait in een mooie reeks van essays in Trouw, waarin wordt gepoogd de maat van de eigentijdse kunst te nemen. Aanleiding is de Kerstman-met-buttplug van Paul McCarthy die in Rotterdam voor commotie zorgde en kunstschilder Lennaart Allan in Trouw fulminerend naar de pen deed grijpen. Zijn betoog kreeg een vervolg met stukken van Luc Ferry (filosoof), Theodore Dalrymple (psychiater), Lex ter Braak (Directeur van het Fonds voor Beeldende Kunst Vormgeving en Bouwkunde) en Diederik Kraaijpoel (kunstschilder en publicist). Opvallend: vier van hen gaan – vaak met badinerende termen – tekeer tegen de ‘luchtbel’ van de eigentijdse kunst, slechts één van hen (Lex ter Braak) mocht een weerwoord schrijven. Dat is dus 4-1 voor de tegenstanders van actuele kunst, enigszins wonderlijk voor een krant die altijd streefde naar een evenwicht in opinies. Kraaijpoel sneert dat ‘actuele kunst’ niet bestaat. Alles dat nu wordt gemaakt is ‘actueel’. Taaltechnisch heeft hij natuurlijk gelijk. Maar het is ook te simpel.

De term ‘actuele kunst’ verwijst naar kunst die actuele posities binnen de beeldende kunst vertegenwoordigt. Het is de antithese van kunst die in grote mate steunt op de ‘oude’ – bijvoorbeeld klassiek figuratieve – manier van verbeelden. Diederik Kraaijpoel trekt al zo’n vijftien jaar ten strijde tegen de ‘leugen’ van de moderne/hedendaagse kunst. Hij is gearticuleerd, getapt, maar ook karikaturaal en gratuit. Iedere zin is gericht op neerbuigend neersabelen. En diezelfde neiging hebben zijn collega-essayisten. Ferry komt eerst nog met een vrij objectief betoog over de rol die de kunst in bepaalde tijdsgewrichten had, maar ineens doorspekt hij – aangeland bij de

kunst van nu – zijn verhandeling met striemend bedoelde termen als ‘waanwijsheid’ (over de kunstcritiek die eigentijdse kunstuitingen begeleidt), ‘namaakrandfiguren’ (hedendaagse kunstenaars), ‘andere troep’ (materiaalgebruik sinds Dada), ‘grenzeloze pretentie die nog steeds de naïevelingen en snobs terroriseert’ (over de mensen die Stockhausen waarden). Het is een beetje de toon en teneur die bij alle tegenstanders domineert. Allen wijzen ze ook Duchamp aan als kwade genius achter al die ‘rommel’.

Vanaf 1913 – toen Duchamp zijn gesigneerde pissoir in de New York op de Armory Show wilde tonen (het object werd geweigerd) – is het allemaal mis gegaan. De authentiek verbeelding was uit de kunst! Idee ging heersen over beeld! Inlegkunde werd de norm voor kunstbeschouwing! Verloedering van de kunsten alom dus, voorlopig culminerend in zoiets vuigs en smakeloos – en zoiets slecht gebeeldhouwds – als Kabouter Buttplug van Paul McCarthy.

Maar waar gaat het nu allemaal om? Het gaat om de vraag hoe snel kunst begrepen moet kunnen worden. Instant (herkenbaar plaatje, opgelegde emotionele beleving, directe esthetische ervaring) of na enige moeite (inzicht, (voor)kennis, conceptuele referenties, contextuele informatie)? Het is de aloude vraag wat nu ‘kunst’ gevonden moet worden. Of kunst louter een (begrijpbaar) ‘beeld’ is of ook idee kan zijn. En in hoeverre een kunstwerk altijd esthetisch en ambachtelijk moet zijn.

Vragen waarop nooit een bevredigend antwoord zal komen, doordat de twee ‘geloofsgroepen’ – als ware het rekkelijken en preciezen – mijlenver uit elkaar staan. Bach tegenover hardrock. Waarbij de kans dat de hardrocker de waarde van Bach erkent (zie ook de talloze referenties aan de klassieke muziek in die muzieksoort) vele malen groter is dan andersom. Voor Bach-adepten blijft hardrock veelal slecht gemaakte herrie.

Kunst evolueert, krijgt steeds nieuwe referentiekaders; denk alleen al aan de invloed van de beeldenstroom in de massamedia. Dat herijkt de

artistieke blik. Zo is er een lineaire ontwikkeling van oud naar nieuw. Onvermijdelijk. Kraaijpoel en co lijken die invloed van de tijdgeest te ontkennen, wanneer het om het waarden van eigentijdse kunst gaat en daar gaan ze de fout in. Zij vinden feitelijk dat de beeldende kunst nog steeds geijkt moet worden op de academische normen van de negentiende eeuw. Dat is de ‘ware kunst’. Ook hun stelling dat je altijd meteen moet begrijpen wat je ziet mist grond. Je kunt iets mooi of interessant vinden, zonder dat je meteen alle inhoudelijke lagen herkent.

Het gros van de hedendaagse beschouwers zal de diepere betekenis van 17de eeuwse stillevens, oude bijbelse taferelen en mythologische vertellingen inmiddels ontgaan (vroeger was dat misschien anders), maar dat hoeft het genieten van die werken niet in de weg te staan. Zoals ook de Kabouter van McCarthy kijkplezier kan geven, zonder dat je meteen het commentaar op de hedonistische Disney-cultuur ziet. En weet je meer, dan verrijkt dat het kijken. Dat er vervolgens een voorhoede is, die werk maakt dat slechts voor een kleine groep ‘leesbaar’ is (of waar enige duiding bij nodig is), is wat mij betreft geen probleem. Kunst hoeft niet democratisch te zijn – in de zin van voor iedereen toegankelijk. Deze eigentijdse kunst is voor de Trouw-essayisten echter te *elitair*, ze is buitensluitend. En dat mag niet in een tijd waarin het LPF-populisme hoogtij viert en nivellering van culturele waarden wordt nagestreefd.

Het hele idee van een culturele elite is tegenwoordig verdacht. De vraag is: waarom? Omdat het de mensen die het ‘niet begrijpen’ dom laat voelen? Of omdat er zo’n culturele armoede is ontstaan in ons land, dat er simpelweg niet meer de bouwstenen worden aangedragen om een referentiekader op te bouwen voor kunst die iets meer aandacht vergt dan een direct herkenbaar plaatje op de oppervlakte van een schildersdoek? Het eerste vermoed ik wel eens (terwijl het volstrekt onnodig is), maar ik vrees vooral het laatste.

[robbert@kunstbeeld.nl](mailto:robbert@kunstbeeld.nl)

2006 | 03

Bij haar afscheid als voorzitter van de Raad voor Cultuur schreef Winnie Sorgdrager het boekje 'Grenzen aan de kunst' over 'de vrijheid van expressie in relatie tot andere grondrechten'. Een aanlokkelijk boekje. Het perspectief van een scherp, polemische stellingname lonkte. Niets daarvan echter. Sorgdrager neemt ons mee langs een lange rij cases uit de hedendaagse kunst en – fotografie, maar tot een echte uitspraak komt ze niet. Ze voorziet de diverse voorbeelden van licht commentaar, maar eerder om context of duiding te geven, dan om een wezenlijke uitspraak over de zaken te doen. Van alles passeert de revue, van de plasseksfoto van Andres Serrano voor het Groninger Museum, van foto's van naakte jongens van fotograaf Mader en de levensgrote naakte vrouw achter een gedicht van ... in een straat in Amsterdam. Helaas lezen we nooit of Sorgdrager het uiteindelijk eens was met het oordeel van de rechter (indien van toepassing), de klagers, de gekwetsten of juist de makers, de kunstenaars.

Waar liggen de grenzen? (of de grens). Pas helemaal op het einde van haar boekje doet Sorgdrager voorzichtig een voorzet: 'Moet kunst een vrijplaats zijn? Moet in de kunst alles kunnen? Er mag veel en dat is goed, maar de kunstenaar moet zichzelf de vraag blijven stellen waartoe een uiting dient.' En een bladzijde verderop: 'Er moet

een goede balans zijn tussen de vrijheden van de kunst en de andere mensenrechten. Het gaat niet aan onder de vlag van de kunst anderen te kwetsen in de meest elementaire zaken, zoals ras of godsdienst.' Het zijn de meest concrete uitspraken die Sorgdrager wenst te doen. En ze blijft heel vaag. Haar eigen grens geeft ze in ieder geval niet prijs, en dat is jammer.

Het boekje van Sorgdrager werd eind januari gepubliceerd, voor de rel over de Deense cartoons. Op zich schrijft ze 'avant la lettre' wel iets interessants over die zaak: 'Het lijkt erop alsof christenen bij ons meer kunnen hebben dan moslims, maar het kan ook berusting zijn in een opgedrongen tolerantie.' En het klopt. Veel mensen die moord en brand schreeuwen over de heftige reacties van de moslims zijn eigenlijk hypocriet. Natuurlijk is iedere vorm van geweld abject, natuurlijk mag oproepen tot haat en agressie niet, maar het is zo langzamerhand overduidelijk dat de verontwaardiging zich op meta-niveau afspeelt: het is een 'aanklacht' tegen de groeiende, algehele negatieve houding tegenover moslims in de westerse wereld. Een volk in verdrukking maakt rare bokkensprongen. En Sorgdrager is met haar opmerking heel treffend. Veel christenen zijn in hun hart misschien wel even verbitterd als de moslims wanneer hun geloof wordt aangevallen, maar ze bevinden zich in de 'dominante' positie,

hun cultuur is niet wezenlijk in gevaar en ze zijn geconditioneerd genoeg geraakt om seculier hedonisme langs de koude kleren af te laten glijden. Maar pijn zal het stiekem wel doen.

En waar liggen uiteindelijk die grenzen? Die grenzen – dat maakt Sorgdrager wel duidelijk – zijn uiteindelijk zuiver particulier. Er zijn universele kaders – racisme, homohaar, geloofsdiscriminatie –, maar het blijkt keer op keer dat het persoonlijke referentiekader domineert. En dan spelen context en externe factoren ook nog eens een belangrijke rol. In hoeverre loont het 'de moeite' om gegriefd te zijn? Bij christenen – bijvoorbeeld – steeds minder, bij moslims (nog) heel veel.

Een eenduidige uitspraak is daarom ook niet te doen. Sorgdrager legt de lat feitelijk bij 'de goede smaak' van de kunstenaar zelf. Niet terecht. De kunstenaar maakt zijn ding, en doet dat vanuit eigen overtuiging. De grens ligt in het hoofd van de beschouwer. Wanneer die zich ernstig geraakt voelt, kan hij of zij zich wenden tot de rechter. En die denkt vanuit het 'collectieve', vanuit de wet. Niemand hoeft zich in beginsel aan welke grens dan ook te houden. Het mooie van onze democratische rechtstaat is, dat we de wet als toetssteen hebben. Daar alleen kan de kunst geijkt worden aan haar morele gelijk. En zo moet het ook zijn.

[robbert@kunstbeeld.nl](mailto:robbert@kunstbeeld.nl)

# Grenzen

40 | 2006

# Verkoopbaar

De *preview* van de Berlin Biënnale eind maart werd uitgebreid gefrequentieerd door verzamelaars. Een aantal werken was al voor de opening van de manifestatie verkocht. Dat zat er ook dik in. In Berlijn zijn nogal wat schilders, tekenaars en beeldhouwers te zien, die werk maken dat ‘makkelijk’ verzamelbaar is. En het is ook nog eens werk dat verhalend is en op een vrij primair niveau de menselijke emoties beroert en bespeelt, gebruikmakend van zowel het particuliere als collectieve geheugen. Dit soort werk staat in groot contrast met de conceptuele statements die we normaal gesproken van biënnales, manifesta’s en documenta’s gewend zijn. Er is in de afgelopen decennia een onuitgesproken onderscheid geweest tussen ‘curatorenkunst’ en kunstmarktkunst’.

En ziedaar in Berlijn (en eerder ook al in New York in de Whitney Biennial) duikt ineens die ‘kunstmarktkunst’ op in een gecureerde show. Tot ongenoegen van de critici die zich graag verstaan met de conceptuele *cutting edge* avant-garde. In hun ogen is de Berlin Biënnale verdacht, een speelbal in de handen van de commerciële galeries in de directe nabijheid van de Auguststrasse. ‘Het lijkt wel een kunstbeurs’, is het commentaar. En dat is niet positief bedoeld. En tot op zekere hoogte

is dat ook zo: een biënnale is een prominente etalage en kan een kunstenaar (of verzamelaar) net het zetje geven dat hij of zij nodig heeft. En in Berlijn was dit vrij opzichtig het geval. De vraag is allereerst: is dit erg? En de tweede vraag: is dit niet altijd al het geval geweest, maar dan op een ander niveau?

Vraag een: nee! Natuurlijk is dat niet erg. Alleen in Nederland bestaat zo’n fijnmazig subsidienetwerk dat een kunstenaar soms wel jaren zonder verkoop kan. Maar in de rest van de wereld moet een kunstenaar in zijn of haar onderhoud voorzien door verkoop (en als dat niet toereikend is door les te geven of in commissies te zitten). En waarom zou dat niet via een Biënnale mogen? Of het nu gaat om mecenasen, overheden, bedrijven of particuliere verzamelingen, de handel in kunst is een vast gegeven in de kunstwereld en dat doet niets af aan de kwaliteit van het werk. ‘Verkoopbare kunst’ klinkt als een vloek, maar dat is het natuurlijk niet. Zeker niet bij de doorgaans kwalitatief hoge kunst op dit soort manifestaties. Vraag twee: natuurlijk bestaat het marktmechanisme al heel lang binnen hyperintellectuele gecureerde shows! Dat soort manifestaties fungeert net zo goed als ‘kunstbeurs’, alleen dan voor een veel specifiekere (en kleinere, elitaire) groep:

de collega-tentoonstellingsmakers en critici van juiste snit. Er zijn kunstenaars die leven op de *fees* van dit soort exposities. Wanneer je in de juiste show bent gebracht – en mogelijk via e-flux meegekatapulteerd bent in de internationale scene – zit je goed en treedt de kettingreactie in werking om in het goede netwerk opgenomen te worden en van Istanbul naar Gwanjung naar Berlijn naar Sydney te reizen. Dat is net zo goed een ‘markt’, met alleen een andere signatuur en iets andere economische mechanismen.

De werken op de Berlin Biënnale afdoen als ‘kunstmarktkunst’ is dus eigenlijk heel hypocriet. Het is een zoveelste poging om een (intellectuele) hiërarchie te scheppen. Het stelt: ‘wij critici voelen ons verheven boven werk dat je zomaar aan een muur kunt hangen’. Terwijl het juist een verademing is dat de twee bloedgroepen (mits beiden natuurlijk van goed kwalitatief niveau zijn) zich eindelijk eens vermengen. Dat dit niet eeuwig zal duren is natuurlijk ook een feit. Alles gaat in golfbewegingen. Maar voor nu is de Berlin Biënnale van een menselijke maat en staat het associatief dicht bij de kijker. En dat doet even ‘au’ voor sommige groepen in de internationale kunstwereld.

“De verbouwingen van het Stedelijk Museum en het Rijksmuseum in Amsterdam zijn te vergelijken met de Amerikaanse invasie van Irak. Invallen lukt wel, maar de wederopbouw niet. Ik verwacht dat over de exploitatie van het Stedelijk en het Rijks nog menig wethouder zal struikelen.” Riemer Knoop – onafhankelijk adviseur en oud-lid van de Raad voor Cultuur – was duidelijk tijdens de Kunstbeeld-talkshow op Art Amsterdam die ging over het publieksbereik van musea voor moderne kunst. Hij voorziet grote problemen, zoals die al te zien zijn in een aantal andere steden waar enthousiast gebouwd werd, maar de budgetten ontoereikend zijn om die nieuwbouw ook goed te vullen.

De eerste wethouder die volgens de profetie van Knoop zou moeten vallen is Carolien Gehrels, recent aangetreden in Amsterdam als wethouder van Kunst, Cultuur en Sport. Vrij Nederland had begin mei een interview met haar, waarin de voorziene problemen met de exploitatie van onder meer het Stedelijk ook aan de orde kwam. Ze erkent de vrees voor tekorten. “Er is de afgelopen jaren voor bijna een miljard in cultuurgebouwen geïnvesteerd, door de overheid en door investeerders.

Straks heeft Amsterdam genoeg culturele instellingen voor een stad van vier miljoen inwoners. Dan krijg je onherroepelijk tekorten in de programmering.“ Onvermijdelijk zullen de directeuren van die instellingen naar de gemeente gaan kijken voor aanvullende budgetten. Gehrels in Vrij Nederland: “Wil je gebruik maken van publieke gelden, dan moet de stad daar ook iets aan hebben. Op de vraag: ik heb vier ton tekort, heb je dat nog ergens, zal mijn antwoord zijn: nee, dat hebben we dus niet ergens. Laat eerst maar eens zien dat je bijdraagt aan Amsterdam als internationale topstad, aan het uitgangspunt kinderen eerst, of aan integratie en diversiteit.”

Gehrels plaatst zich met dit citaat aan de zijde van staatssecretaris Medy van der Laan. Die stelt in haar nota ‘Bewaren om teweeg te brengen’ dat rijksgesubsidieerde musea zich meer op de maatschappij moeten richten om in ieder geval een deel van hun subsidie te behouden. “Wat ik voor ogen heb zijn musea die op een innovatieve, creatieve manier de uitdaging aangaan om hun waarde voor te samenleving te tonen en hun

publiek te bereiken”, zei Van der Laan in een lezing waarin ze inging op de storm van kritiek die ze had opgeroepen met gepeperde uitspraken in een interview met NRC Handelsblad. Ze zei toen onder meer: „Nu krijgen de musea iedere vier jaar hun geld, een procentje meer of minder, maar het leven gaat door. In de nieuwe opzet moeten de directeuren zenuwachtig worden; wat is mijn visie voor de komende vier jaar, welke collectie past bij het museum, hoe gaan we die tentoonstellen?” Door een deel van het subsidiegeld ‘flexibel’ te maken en de musea met ‘goede plannen’ elkaar te laten beconcurreren voor dat geld, hoopt Van der Laan een prikkel te geven aan het museumbestel. De motivatie achter al die drang om de houding van musea te veranderen: het gebrek aan allochtonen en jongeren in de musea (niet zozeer de schoolkinderen, maar vooral de jongeren tussen 20 en 30). Dezelfde groepen dus die ook Gehrels noemt in Vrij Nederland.

Moeten de directeuren van het Rijksmuseum en het Stedelijk Museum – die vast het weekblad lezen – nu rap hun subsidie-aanvragen gaan herschrijven om te ontkomen aan de door Riemer Knoop gevreesde exploitatietekorten? Je zou het wel gaan denken, wanneer je Gehrels (en Van der Laan) zo leest en hoort. Dit soort opportunistisch papagaiengedrag is subsidie-aanvragers ook niet vreemd. Al bij Rick van der Ploeg – die voor het eerst nadrukkelijk ‘allochtonen’ als doelgroep voor cultuurbeleid definieerde – zag je in de aanvragen ‘plotseling’ alom allochtonen opduiken als te bedienen bevolkingsdeel. Gezien de nog steeds lage cultuurparticipatie van allochtonen heeft dat toen echter niet erg geholpen.

De eis van Gehrels om nu ineens een maatschappelijk belang van de musea te eisen om een fatsoenlijke exploitatie te kunnen krijgen, is buitengewoon curieus. Je zou toch denken dat dat belang al was vastgesteld vóór dat de nieuwbouw werd goedgekeurd. Nu dat nog laten bewijzen is half werk en feitelijk een vorm van onbetrouwbaar bestuur. Want wat als die instellingen dat niet bewijzen? (en hoe objectief is dat oordeel?). Dan zitten we straks letterlijk met lege hulzen en daar is de stad helemaal niet bij gebaat. Kwalijker is dat het ‘maatschappelijk belang’ gekoppeld is aan puur politieke doelen, niet primair aan museale doelen (natuurlijk is een museum óók maatschap-

pijgericht, maar dan in algemene zin). De musea moeten dus – deels – een oplossing gaan verzinnen voor iets waar de politiek mee worstelt. Het is zeer de vraag of dat hun taak is.

Maar belangrijker nog: is het erg dat er nauwelijks allochtonen de musea binnenwandelen? Is er ooit wel eens nagedacht of allochtonen wel behoefte aan een museum hebben? Denken we niet teveel vanuit ons westerse denkraam, dat doordrenkt is met een historie vol visuele cultuur dat in stenen gebouwen wordt genoten? Ik denk het. Wij westerlingen vinden het belangrijk dat de allochtonen onze musea frequenteren, omdat wij museumbezoek als een belangrijke culturele, ‘verheffende’ activiteit zien.

Wie ooit in Marokko is geweest, zal constateren dat je de kunstmusea er met een lampje moet zoeken. Ze zijn er wel, maar leven een marginaal bestaan (en draaien dan vooral nog om concrete voorwerpen gedecoreerd met (prachtige) patronen). Het zit simpelweg niet in de cultuur om waarde te hechten aan onze vorm van kunst. En daar is niets mis mee. Mocht het zo zijn dat over tien, twintig jaar de helft van onze grote steden bevolkt wordt door allochtonen (zoals gedacht wordt) en de musea in die steden leeg blijven wat lokale bevolking betreft, dan is dat maar zo. Musea hebben een intrinsieke, eigen identiteit die geworteld is in het Westerse culturele erfgoed. Dààr ontlenen ze hun geldigheid aan. Wanneer allochtonen ook van die musea gebruik maken is dat prachtig, maar een must is het niet. Geef ze liever een eigen platform – a la L’Institut du Monde Arabe in Parijs – om hun cultuurbeleving vorm te geven. Gelukkig wil Gehrels dat ook. Dat is zuivere politiek.

Een complete cultuuromslag in de houding van allochtonen ten opzichte van musea bereik je ook niet binnen een regeerperiode van vier jaar. Mocht een grotere cultuurparticipatie van allochtonen binnen bestaande instellingen al een doel zijn, dan kan dat alleen met een goede, vroege cultuureducatie, daar moet je niet de korte termijnplanning van een museum voor misbruiken. In die cultuureducatie ligt een politiek doel. En dan zijn allochtonen zeker niet de enige doelgroep om je op te richten.

[robbert@kunstbeeld.nl](mailto:robbert@kunstbeeld.nl)

2006 | 06

# Valse politiek



# Naar buiten

7.8

2006

Het Fonds BKVB gaat het eigen buitenlandbeleid aanscherpen. Hoera! Gestreefd wordt naar een groei van tien naar twintig buitenlandateliers. Dit zijn werkplekken in steden als New York, Berlijn en Stockholm, maar ook Cairo en Istanbul. Voor die nieuwe opzet is 2 miljoen euro nodig. Dat is ongeveer 10% van het totale Fonds-budget. In 2005 ging het nog om 430.000 euro, wat neerkomt op 2,5% van het beschikbare budget. Het is niet uit te sluiten dat de koerswijziging gevolgen zal hebben voor de 'reguliere' individuele subsidieregelingen, zoals basissubsidies of startstipendia en dan vooral de omvang daarvan. Van kwantiteit naar kwantiteit, zo lijkt het devies. Precieze gegevens over de aard van de verschuivingen binnen het Fonds-budget zijn nog niet bekend, maar het geld zal ergens vandaan moeten komen. Het is een goede ontwikkeling. Tegenover het 'offer' van een x-aantal kunstenaars dat nu misschien buiten de boot gaat vallen op nationaal niveau, staat een enorme verrijking van het buitenlandse netwerk van de Nederlandse kunstwereld. De kunstwereld

is 'global'. Wil je als land artistiek van goed niveau blijven, dan is interactie met het buitenland van cruciaal belang. De buitenlandse ateliers zijn daar mede een vehikel voor. De kunstenaars die er zitten leggen er contacten, krijgen misschien exposities, worden opgepikt door galeries en krijgen een breder perspectief op het kunstmetier. Via de contacten van de kunstenaars komen ook (bevriende) curatoren en galeriehouders dit netwerk binnen. Wat zonder twijfel een *spin off* zal hebben op wat er verder in Nederland gebeurt.

Er is vaak discussie over de wenselijkheid van een stevig buitenlandbeleid. Al in de renaissance was er echter internationaal onderling contact – tussen bijvoorbeeld de schilders uit de Nederlanden en Italië – en ook in de eeuwen erna was er veel wederzijdse beïnvloeding. Kunstenaars werden schilder aan een 'vreemd' hof, er werd uitgebreid gereisd en sommige kunstenaars vestigden zich zelfs (semi)permanent in een buitenlandse stad (vaak ergens in Italië natuurlijk). De Prix de Rome heet zelfs zo, omdat de winnaar aanvankelijk ook een verblijf in Rome tegemoet kon zien. Al die interactie heeft de kwaliteit van de kunst opgestuwd naar grote hoogten. Het meten met gelijken én het absorberen van nieuwe kennis, versterkt de artistieke ontwikkeling en zorgt ervoor dat kunstenaars niet blijven steken in een regionaal referentiekader.

In de sport kennen we het onderscheid tussen breedtesport en topsport. Er wordt wel eens scheef gekeken naar de investeringen in topsport, maar tegelijkertijd wordt er gejuicht wanneer er internationaal successen mee worden geboekt. Een wereldkampioen genereert nu eenmaal meer ontzag en respons dan de welwillende amateur van de plaatselijke sportvereniging, hoe verdienstelijk diens prestaties op zijn niveau ook zijn. Zo'n structuur zou in de kunst wel wat vaker kunnen worden gehanteerd. Natuurlijk blijft de basis

heel belangrijk. Goed onderwijs en het creëren van stimulerende condities zijn dan cruciaal. Maar met scherpere keuzes (minder kunstenaars, maar daar intensiever in investeren), wordt er ook voor gezorgd dat de kwaliteit over de hele linie verbeterd.

In Nederland hebben we soms te zeer de neiging om te nivellere: iedereen gelijk. Het idee van een 'topdivisie' waarin geïnvesteerd wordt, roept bijna automatisch weerstand op. Dan worden cynische lijstjes aangelegd over de grootste subsidie-ontvangers (profiteurs zo is de suggestie?) in ons land. Er is ook steeds de mare dat het slechts om een klein elitair groepje is, maar de realiteit is juist, dat het een sterk dynamische groep is, waar van 'onderaf' ieder jaar vers bloed instroomt. Zo hermetisch is het allemaal helemaal niet.

De realiteit is dat we als klein land geen volwaardige markt hebben om ons kunstsysteem op te laten functioneren. Alhoewel dat ook aan het veranderen is. Steeds meer (jonge) kunstenaars weten zichzelf te redden, vinden hun eigen middelen en zijn geen 'subsidieleuners'. Het tijdperk van de BKR is echt voorbij. Subsidies zijn nu echt een opstap, zoals ze ook zijn bedoeld. Voor het verkennen van het buitenland en daar laten groeien van een oeuvre is echter nog zoveel geld nodig, dat (forse) subsidiesteun daarvoor onontkoombaar is. Het is dus goed dat het Fonds dat nu tot een speerpunt in het beleid gaat maken. Dat dit mogelijk de individuele subsidies op nationaal niveau zal beperken, zal een 'blessing in disguise' kunnen zijn. Het hierboven beschreven proces van steeds subsidie-onafhankelijker werken door kunstenaars kan er alleen maar mee worden versneld. Zodat er een goede balans tussen subsidie en 'markt' gaat komen. En ook op dat terrein is een 'leerschool' in het buitenland heel vruchtbaar.

[robbert@kunstbeeld.nl](mailto:robbert@kunstbeeld.nl)

Kunst verheft. Dat idee is al eeuwen oud en werd in het 'klassieke' museum van de negentiende eeuw zelfs letterlijk in steen gegoten: geen museum kon het doen zonder statige trap waarmee je oprees naar de kunst, het hogere. In de concepten van het modernisme verheft de kunst ook, maar dan als route voor de verwezenlijking van een utopisch ideaal: de maakbare samenleving. In de jaren zestig en zeventig van de vorige eeuw kwam daar een drang tot onderwijzen bij: de eerste seriële educatieve diensten werden opgezet, grote uitlegborden verschenen in de museumzalen. Tegenwoordig hebben de musea aparte kinderafdelingen, waar de kunst op een kindeigen manier onder de aandacht komt.

Maar het kan ook nog anders. Het Guggenheim Museum begon in 1970 een programma dat 'Learning to Read Through the Arts' heet. Kunstenaars gingen de scholen in om daar over kunst te onderwijzen, met kinderen kunstwerken en boekpassages te analyseren en samen kunst te maken. Een recente studie heeft aangetoond hoe effectief het programma is. De onderzoekers vonden uit dat kinderen die het programma hadden gevolgd op zes terreinen – waaronder grondig beschrijven, hypothesen opstellen en verklaren – beter presteerden dan kinderen die het programma niet hadden gevolgd. Interessant genoeg – gezien de naam van het programma – werd niet geconstateerd dat het gebruik van de Engelse taal wezenlijk verbeterd was. Dat zou onder meer kunnen komen door het feit dat het programma weinig met

geschreven testen werkt. Dat de methode wel zo succesvol blijkt om de algemene taalvaardigheid van kinderen te verbeteren, zou kunnen komen doordat 'het praten over kunst en het uitdagen om de betekenis van kunstwerk te ontleden, helpt om ook teksten te doorgronden', zegt een van de onderzoeksters.

In Nederland werd een paar jaar geleden gediscussieerd over de vraag of kunstenaars die subsidie ontvangen ingezet zouden moeten kunnen worden in bijvoorbeeld het onderwijs, een vorm van maatschappelijk werk. Een onzalig plan, omdat kunstenaars gesubsidieerd worden vanwege hun potentiële artistieke kwaliteiten en daar moet dan dus ook hun aandacht naar uit gaan. Het idee dat ernaast wel lesgegeven kan worden, suggereert dat de kunstenaar zelf niet relevant genoeg is: 'daar hoef je niet al die tijd aan te besteden, ga ook maar iets nuttigs doen erbij'. Dàt kunstonderwijs – bijvoorbeeld door kunstenaars – echter nuttig is staat buiten kijf en dat wordt nog eens bevestigd door de studie naar het Guggenheim-programma. Kunstenaars als *educators*, daar valt ook alles voor te zeggen, maar dan wel vrijwillig en als een volwaardige functie. De essentie van veel kunstenaars is dat ze met een net even andere invalshoek naar alledaagse dingen kijken. Hun interpretatie van de werkelijkheid kan een verheving van de intrinsieke schoonheid van die werkelijkheid zijn, maar vaker nog weten kunstenaars in te zoomen op onderbelichte facetten van de maatschappij of kunnen zij dwarsverbanden

leggen, die nieuwe inzichten verschaffen. Alsof ze met strijklucht over de werkelijkheid schijnen om bijzonderheden in het oppervlak van die realiteit op te sporen. Het is vaak een intuïtieve en associatieve vorm van kijken. Zo'n 'oog' leert dan andere dingen dan puur feiten.

Kunst is bij uitstek een mooi vehikel om een ruimere blik op de alledaagsheid te krijgen, omdat het kijken naar kunst – meestentijds – geen rationele bezigheid is, maar dwingt tot (persoonlijke) stellingname, inclusief alle voor- en afkeuren die daarbij komen, die al snel onderling zullen verschillen. Dat scherpt de discussie, genereert nieuwe ideeën en verrijkt dus het referentiekader. En dat referentiekader wordt weer meegenomen in het verdere leven. Dat er zo positief wordt geoordeeld over het Guggenheim-programma verbaast dus niet echt. De vraag is alleen wie het in Nederland aandurft om op dit goede voorbeeld in te haken? Een museum? Een kunstenaarsinitiatief? Het Ministerie van Onderwijs? Individuele scholen? Kansen zijn er genoeg en die worden nog eens vergroot door een nieuw initiatief van de Mondriaan Stichting en het Fonds voor Amateurkunst en Podiumkunsten.

Minister Van der Hoeven van OC&W heeft 1,2 miljoen euro terbeschikking gesteld om initiatieven voor cultuureducatie te stimuleren. De voorwaarden: 'Onder cultuureducatieve projecten worden projecten verstaan die gericht zijn op het aanleren van vaardigheden om kennis te kunnen nemen van en waardering te ontwikkelen voor kunst en erfgoed, projecten die gericht zijn op het actief deelnemen aan kunst en cultuur en projecten die de ontwikkeling van talent stimuleren. Bij een project moeten altijd een onderwijsorganisatie en een culturele instelling betrokken zijn.' Dat laatste is interessant. Een actieve samenwerking tussen 'het veld' en 'het onderwijs' kan veel opleveren. In ieder geval is het goed dat er eindelijk serieuzer en structureler werk wordt gemaakt van fundamenteel cultuuronderwijs (los van de bestaande activiteiten op het gebied van CKV in het middelbaar onderwijs). Dat is zinvol voor een beter cultureel besef van de gemiddelde Nederlander, maar het blijkt dus ook op een veel bredere manier zelfdenkendheid van kinderen te stimuleren. Het wachten is nu nog op een school en culturele instelling die op een fundamentele manier kunstenaars bij hun project gaan betrekken. Misschien moeten de beleidsmakers een tripje naar New York maken om een weidsere blik op cultuureducatie te krijgen. Maar het begin is er.

[robbert@kunstbeeld.nl](mailto:robbert@kunstbeeld.nl)

2006 | 09

# Opvoeding

Rembrandt is alom aanwezig. In boeken, op ansichtkaarten, placemats, mokken, boekenleggers, puzzels, overal. De reproductie is al jarenlang een vaste gast in de museumwinkels. Posters zijn een ultiem *memento mori* voor de kunsttoerist: je favoriete schilderij thuis bijna levensgroot aan de muur. De deal is helder: het origineel is veilig in de 'culturele kluis' en aan de wand thuis hangt de illusie van dat origineel. De herinnering vult de details van de kijkervaring wel verder in. Als eigentijdse consumenten zijn we zeer bedreven geraakt in het 'lezen' van multimediaal beeld. De foto is ons als representant van de werkelijkheid buitengewoon vertrouwd. Zo vertrouwd, dat we vergeten hoe nivellerend een foto is. Hoe het eigen intrinsieke karakteristieken en kwaliteiten heeft, die niet verward moeten worden met 'de werkelijkheid'.

Bij een reproductie hebben we – meestentijds – te maken met een foto van een schilderij. Een foto 'verplaat'. Letterlijk, maar ook illusionair. De ruimtebeleving is bij een foto wezenlijk anders dan bij een schilderij. Daar komt het 'kil' maken van het oppervlak bij (een schilders huid is 'warm', fotopapier – mat of glanzend – is 'koel').

Bij een reproductie is dat geen probleem. De deal is tenslotte helder. Anders is het wanneer de reproductie een min of meer zelfstandige hoofdrol gaat spelen. Wanneer het zelf expositie-object gaat worden en als aftreksel van het schilderij de 'rol' van het origineel nadrukkelijker gaat spelen. Zoals op de Rembrandt-tentoonstelling in de Beurs van Berlage deze zomer, waar bijna 280 reproducties van schilderijen van de meester – op een paar werken na het gehele toegeschreven schildersoeuvre – op ware grootte aan de muur hingen.

Het idee is prachtig. Het is onmogelijk om alle Rembrandts uit letterlijk alle hoeken van de wereld in één ruimte bij elkaar te brengen. De computerprint kan dan soelaas bieden. De samenstellers hadden erg hun best gedaan. Er was vrij intelligent gehangen (op 'leeftijd' met steeds groepjes van drie tot vijf verwante werken dicht op elkaar) en er was gewerkt aan een heuse tentoonstellingsambiance, inclusief gedempt licht, zoals we dat kennen van dit soort exposities. De kijkcijfers waren fantastisch. Veel bezoekers, veel 'eerste bezoekers' ook, mensen die nog nooit naar een museum waren geweest. Of voor het eerst in wat bredere zin met Rembrandt kennismaakten (de Nachtwacht kent iedereen wel, ook al zal het niet altijd het origineel zijn). Allemaal prachtig en verheffend en zo.

En toch wringt de schoen. En niet zo'n beetje ook. Juist omdat er zo overtuigend 'expositietje' werd gespeeld. Natuurlijk was het bekend dat het om reproducties ging. Maar er werd ook hard geprobeerd om dat gevoel weg te nemen. Door de sfeer, door de pogingen om de reproducties zo 'echt' mogelijk te laten lijken (gelukkig nog wel zonder lijst, dat wel) door de manier van inrichten. En dat werkt dan toch verwarrend.

Een reproductie is zo goed als het bronmateriaal: het digitale bestand, de foto of de dia van het origineel. En daarin gaat veel mis, zo bleek. Het materiaal was veelal onscherp, verkleurd, slecht uitgelicht, fout van contrast, enzovoorts. Complete partijen waren daardoor dichtgelopen. Of craquelures lichtten irritant fel op. En dat trok een forse wissel op de beleving van de 'schilderijen'. Een aantal kwam zelfs niet bij benadering in de buurt van het origineel (een uitzondering zijn de bestanden van het Rijksmuseum die

perfect in orde zijn en waar sponsor Epson – die het maximale uit het bronmateriaal haalde – al het technisch kunnen op kon botvieren). Bij de technische maleur door het bronmateriaal kwam de al eerder genoemde problematiek van de 'nivellerings' door het fotopapier. We zagen kortom een fors gemankeerde versie van Rembrandts zo rijke schilderkunst.

In de Beurs van Berlage werden de bezoekers feitelijk door een driedimensionaal glossy tijdschrift gejaagd als substituuut voor een museum. Buitengewoon democratisch waarschijnlijk, want laagdrempelig, en dat zag je terug in de bezoekersaantallen, maar het is wel een schrale vorm van culturele verheffing.

In onze contemporaine maatschappij heerst het (digitale) fotobeeld al lang over het geschilderde beeld. En nu hebben we nog schilderijen met een overduidelijke zeggingskracht en dan maken we er foto's van om de mensen hun kijkbeleving te geven! Natuurlijk, het is onmogelijk om alle Rembrandts in één ruimte bijeen te brengen. En dus is het aardig dat iedereen nu via deze weg de kans had zijn hele oeuvre in één keer bijeen te zien. Maar met welk beeld van Rembrandt zijn de mensen nu naar huis gegaan? Hebben ze Rembrandt de fabelachtige schilder gezien? Of zijn ze even in aanraking geweest met het *fenomeen* Rembrandt, zorgvuldig gehyped voor de massa? Ik vrees het laatste. Met niet meer dan de illusie dat ze een glimp van de meester hadden opgevangen, verlieten de mensen de tentoonstelling. Een reusachtige fopspeen. Als dat de manier moet zijn om 'het volk' naar Rembrandt te krijgen, dan betekent dat grote culturele bloedarmoede.

# 2006 | 11

# Beurzengekte

Berlijn. Oktober. In de Messe opent Art Forum Berlin, de 'Art Amsterdam' van Berlijn. Een paar kilometer naar het oosten, in Prenzlauer Berg, is dan de Berliner Liste al open. Iets zuidelijker, in een oude bakfabriek aan de Saarbrücker Strasse, heeft de Preview Berlin onderdak gevonden. En dan was er nog de Berliner Kunstsalon, met een alternatief aanbod.

Londen. Ook oktober. Een enorme witte tent in Regents Park: huis van de Frieze Art Fair, dé hippe Europese kunstbeurs van dit moment. Aan de andere kant van het park, in paviljoens van de dierentuin, gaat de Zoo Art Fair open, met jonge Britse deelnemers. Scope was er de afgelopen jaren ook al bij. Die heeft – analoog aan de editie eerder dit jaar in New York – de hotelkamers vervuld voor een oude brouwerij. En met de post kwam de aankondiging voor 'Year\_06 Art Projects', een beurs met 31 *young & angry* galleries in de omgeving van Russel Square.

Miami. Begin december. We kunnen weer naar de Art Basel Miami Beach, de NADA Art Fair, Pulse, opnieuw Scope en naar Aqua. Vorig jaar was er ook nog een Lux.

De maanden ertussen? Parijs: de FIAC, eind oktober. En in november nog Paris Photo. In november vragen ook Turijn en Toronto om aandacht. En Keulen natuurlijk, meteen aan het begin van de maand. Het oude, vertrouwde Keulen, met de veertigste editie het oudste lid van de beurzenparade. Maar reputaties tellen niet. Frieze, pas een jaar of vier oud, heeft Keulen gemarginaliseerd. En dus verhuist de Duitse gigant naar de maand april én wordt ze (fors) ingekrompen. Maar, wat blijkt in het oktobernummer van het Duitse tijdschrift Art: in april start in Düsseldorf een nieuwe beurs: de 'fair for contemporary art'.

Op luttele tientallen kilometers van Keulen. Het lijkt Nederland wel.

En zo stuitert de kunstgemeenschap van hoofdbeurs naar *sidefair* naar underground-presentatie. In beurscomplexen, oude fabrieken en vertrekhallen. Wie heeft het nog over biënnales als jachtplaatsen voor jong talent? De beurzen zijn de nieuwe 'biënnales' geworden. Kijk naar de Art Basel, de grootste, de beste, de meest kapitaalcrachtige. Een beurshal zo groot als de Europahal van het Amsterdamse RAI-complex wordt daar ieder jaar in juni vrijgemaakt voor een 'expositie' van te verkopen (grote) installaties. Niet het vertrouwde beurzenvoer en daardoor extra opvallend. In Berlijn doen ze nu ook zoiets: Big City Lab, maar dan helaas wat minder goed van kwaliteit.

De organisatie van Art Basel 'doet' ook de beurs in Miami. En dus floepte het eerste persbericht al de mailbox in: in Florida gaan ze een nieuw concept uitproberen. Onder de titel 'Art Kabinett' krijgen veertien galleries de mogelijkheid om een mini-tentoonstelling in te richten naast de eigen stand. Het is de duidelijke trend: kunstbeurzen die steeds meer 'curatorial projects' op de agenda zetten (in Frieze was het vanaf het begin al een vast onderdeel). Voorbij zijn de tijden dat een beurs een verzameling stands was, waar de handelaren hun werken uitstallen en afwachten tot de klanten voorbij komen. De kunstbeurzen zijn een 'event'. In New York, Londen, Berlijn, Miami zijn de beurzen zelfs het epicentrum voor een vijfdaagse 'Art-bonanza' geworden. De musea zetten hun beste beentje voor, galleries zorgen voor goede presentaties op het thuishonk naast de stand op de beurs, er zijn alom feesten en partijen, er zijn speciale evenementen, kortom een waar kunstcarnaval

breekt los. En een beetje verzamelaar is erbij. Zeker in Londen, New York, Basel en Miami. Een rondreizend circus, zoals dat eerder van biënnale naar biënnale trok. Een beter bewijs dat op dit moment 'de markt' de toon zet is niet te geven. Dat wordt in Miami het meest pregnant duidelijk. In Miami is op zich niet veel. Aardige musea, maar nauwelijks galleries van betekenis en geen overdreven florerend kunstenaarsklimaat. Normaal gesproken geen stad dus voor de avant-garde-kunsttoerist om speciaal naar toe te vliegen. Maar toevallig staan in Miami wel de pakhuizen met de collecties van de Rubells, van Margolis, van De La Cruz. Grote verzamelingen van hedendaagse kunst, waar menig museumdirecteur de vingers bij aflikt. Dàt zijn de trendsetters van vandaag. In hun kielzog kan Miami begin december beursenhoofdstad van de wereld zijn (geholpen door het fijne weer natuurlijk). En waarom niet? De 'markt' is altijd al belangrijk geweest. Nu is ze dat opnieuw en heel expliciet. Gaat dat ten koste van de avant-garde? Nee. Juist rondom de grote beurzen is een *umwelt* gecreëerd die de jonge – minder verkoopbare – experimenten ook de ruimte geeft. Doordat de beurzen snappen dat die context óók nodig is. Doordat de grote beurzen aanzuigend werken op kleine – meer alternatieve – initiatieven waar de 'young & hip' het platform vindt. Voeg daar de uitdagende museumshows aan toe, die vaak zeer bewust in het tijdvak van de hoofdbeurs zijn geprogrammeerd, en je krijgt een kunstomgeving waarin je in kort bestek snel op de hoogte wordt gebracht van alles dat er leeft. Zeker in Londen, New York, Basel en Miami. En steeds meer in Berlijn.

[robert@kunstbeeld.nl](mailto:robert@kunstbeeld.nl)

# Manifest

Balkenende schreef een brief aan Harry Mulisch. Hij vroeg om een 'Grand Design' van kunstenaars en schrijvers, een groots vergezicht op de maatschappij en haar functioneren met daaraan gekoppeld de ambitie om daar een artistieke positie over in te nemen, dat politiek en samenleving (mede) de weg kan wijzen. Hij miste engagement bij de intellectuelen, schrijvers en kunstenaars die nu hun ding doen. En hij heeft gelijk. Met het failiet gaan van de utopische grondbeginselen van het modernisme – toch al zwaar aangeslagen door de Tweede Wereldoorlog – in de jaren zestig/zeventig, is er geen poging meer gedaan om een samenhangend programma te formuleren. Het bleef bij individuele posities, die vooral reflectief van aard zijn.

Waar is de *drive* en het elan in de kunstwereld om een groter programma na te streven? Individualisme viert hoogtij. 'Uniek' is het toverwoord. Men lijkt als de dood voor groepjes of stromingen of bewegingen. Vergelijk dat eens met de eerste decennia van de twintigste eeuw. Alles dat zich toen aandienende vertoonde zich min of meer als groep: Kubisme, Futurisme, Dada, Die Brücke, Der Blaue Reiter, Neue Sachlichkeit, De Stijl, de surrealisten rond Breton, Abstract Expressionisme, Cobra, Bauhaus, Fluxus. Allemaal bewegingen met eigenwijze, onderscheidende kunstenaars, die zich toch als een coherente club presenteerden. Soms ondersteund met flinke manifesten die met verve werden uitgedragen. Wat was de kunstwereld toen – achteraf bezien – overzichtelijk! Kunst werd toen als een intellectueel en

maatschappelijk discours gezien. Een wezenlijk onderdeel van de samenleving. En dat idee, dat besef, die ambitie ontbreekt op dit moment ten ene male, in ieder geval in de beeldende kunst. Daarin heeft Balkenende gewoon gelijk. Moeten we dan terug naar een modernistisch reveil? Die modernistische utopie die in de jaren zestig zo definitief en hopeloos als een futloze ballon leegliep? Dit najaar is in Herford de grote 'Modernism'-tentoonstelling te zien die door het Victoria & Albert Museum in Londen is opgezet. Een stuk of zes zalen vol architectonische ontwerpen, meubels, schilderijen, foto's, collages, concepten en visuele tractaten. Het lijkt een uitgekauwd onderwerp, dat modernisme, maar als je het dan allemaal zo coherent bij elkaar ziet, dan gaat er toch een enorme kracht vanuit. Al die individuen, die Grote Geesten, die hun persoonlijke 'unieke' ding in het teken hebben gezet van dat gezamenlijke ideaal: de maakbare samenleving, met gelijke kansen voor iedereen, met fatsoenlijke, betaalbare en vooral ook hygiënische woonruimte voor iedereen. In die tentoonstelling ervaar je wat elan is, een drive om samen iets te bereiken. Uit het werk spreekt ook het ondubbelzinnige geloof dat de kunst iets wezenlijks is en ook iets wezenlijks kan betekenen. Kom daar nu maar eens om!

Verloren de individuele mensen binnen het modernisme hun eigen, unieke gezicht? Geenszins! Er was eerder sprake van een versterking van elkaar. Men leerde ook gewoon van elkaar en praatte over elkaars ideeën. Zoals Klimt niet te groot was om

binnen de Art Nouveau te leren van de stijlontwikkeling van Toorop. Zou zoiets tegenwoordig gebeuren, dan komt het grote vloekwoord op de lippen: epigonisme! Maar juist Klimt laat zien dat hij in staat was om een nieuwe beeldtaal door te ontwikkelen en van een eigen signatuur te voorzien. Of, vertaald naar de eigentijdse kunst: het is geen schande om beïnvloed te zijn door Luc Tuymans, zolang je er maar je eigen statements mee maakt.

En dat is een beetje het pijnpunt van deze tijd. Het conceptuele denken staat nog steeds voorop. Het idee domineert over beeld (ook al beleven we nu even de heropleving van de figuratieve schilderkunst als dominante kunstvorm). En een idee is erg gekoppeld aan die ene persoon. Wie dat 'ideetje' kopieert, is al snel knullig bezig. Wat dus nodig is, is een groter, overkoepelend idee. Een groter, intellectueel programma dat als een paraplu individuele artistieke posities afdekt. En waaronder weer op een wezenlijke manier de diverse disciplines in samenhang spreken, waarin critici de leiding nemen en (artistieke) zaken weer op scherp worden gezet.

Kortom: wie schrijft de nieuwe manifesten, waarmee de kunst weer een wezenlijke rol in de samenleving gaat spelen? De wereld kan best weer een intellectuele oppepper gebruiken, na de postmoderne 'anything goes'-mentaliteit. We naderen ook weer de jaren tien. En die zijn een eeuw geleden heel vruchtbaar gebleken.

**robbert@kunstbeeld.nl**

2006 | 12.1

Waar te beginnen? Zittende directeuren en 'directeuren to be' bevechten elkaar via de brievenrubriek van de NRC over het te voeren museumbeleid en de rol van de Mondriaan Stichting daarin (inclusief gloedvolle manifesten van jeune premiers!). In het Centraal Museum is de museumoorlog op microformaat uitgebroken. En Frans Haks is dood, een van de 'grote' museumdirecteuren van de afgelopen decennia.

Om met Haks te beginnen: ooit schreef hij een boek getiteld 'Een pissende poes in museumland'. Sinds ik op oudjaarsdag het Groninger Museum bezocht voor de prachtige tentoonstelling van de Finse schilder Akseli Gallen-Kallela en achter de kasabalie het felglimmende 'koninginne-fotoportret' van Haks zag hangen – ongetwijfeld als eerbetoon –, zie ik besmuikt een Haks voor me, die vanuit het hiernamaals in de gedaante van een poes 's nachts het museum binnen sluipt om zijn piesje onder dat portret te deponeren. Frans was ijdel – dat zie je op die foto ook –, maar zo'n portret daar op die plek, het ziet er potsierlijk uit. "Zou hij dat hebben gewild?", is dan altijd de vraag.

Haks was typisch een directeur die zijn ego liet spreken via zijn beleid. Hij had een visie, wie weet een missie, en was compromisloos in het najagen van zijn doelen (het wegrammen van de muurtjes tussen 'lage' kunst en 'hoge' kunst, tussen populaire cultuur en 'verheven' cultuur). Dat maakte hem kwetsbaar (overladen met kritiek en spot), maar het heeft het Groninger Museum ook tot een markant museum gemaakt met een eigen identiteit. Dát beeld van Haks is wat zijn nagedachtenis zou moeten markeren. Dat staatsieportret is een banale representant van wat Haks was. Het duurde ook een tijd voordat ik het in de gaten had. Sterker nog, ik moest er speciaal voor teruglopen, want eigenlijk merkte ik aan niets in het museum dat Haks er niet meer was.

In het Stedelijk Museum hingen ze vroeger in de entree altijd een werk van een net overleden kunstenaar. Ik had het interessanter gevonden wanneer ik bij binnenkomst in de hal van het Groninger was overdonderd door een dwarsdoorsnede uit de 'Haks-collectie' om voluit zijn bijzondere visie op kunst te beleven. En oké, daar had die foto ook tussen mogen hangen.

Met die dwarsdoorsnede zouden we kunnen zien dat een museumdirecteur-met-een-visie een groot goed is. Dat zo'n directeur ook ons denken over kunst kan beïnvloeden; er niet alleen is als bewaker van spulletjes, maar ook lijnen aan kan

brengen in hoe die spulletjes te zien en interpreteren in de context van de tijd, de maatschappij, de kunstgeschiedenis, het actuele discours.

Haks kon dat. Sandberg kon dat. Beeren kon dat. Fuchs kon dat. De Wilde kon dat. Debbaut kon dat. Sterker nog: ze wilden dat! En daar zit waarschijnlijk de angel van het huidige dispuut in de museumwereld. De dynamiek van het museumbedrijf is veranderd. De positie van musea in samenleving (en politieke realiteit) is ook veranderd. Musea zijn in de afgelopen twintig jaar heel langzaam geïncorporeerd in de 'vrijtijds-industrie'. Een artistieke visie is niet langer meer zaligmakend. Een goede bedrijfsvoering wel. Noodgedwongen. En wie weet, ging daar die brief van de zeven directeuren met hun kritische noten richting de Mondriaan Stichting ook wel over, al was het niet expliciet. Het is duidelijk dat het aanstormende museumtalent die inhoud, die artistieke visie graag weer de musea zou zien regeren. Al is het niet uitgesloten dat ook zij uiteindelijk in de fuik van het managementdenken zouden lopen.

Het lijkt het lot van de hedendaagse musea, met gemeenten die allerlei taken en targets voor de musea als toeristische tempels in petto hebben. In Utrecht wrekt zich dat bijvoorbeeld in een dusdanig krap budget, dat de directrice nauwelijks tot geen speelruimte heeft voor losse tentoonstellingen. Dat is een handicap, naar en vervelend. Maar juist haar voorganger toonde dat je dan ook nog creatief kunt zijn. En nu is het dan blijkbaar flink hommeles in het Centraal Museum. Conservatoren lopen weg, zitten ziek thuis of rebelleren. Kunstenaars en critici doen bijna emotioneel gewag van een verlopen museum. Geen artistieke visie, geen power om iets van het museum te maken ondanks de beperkte middelen. Scoren met Dick Bruna is prachtig (gestegen museumbezoek!), maar dat kan toch niet de essentie van zo'n museum zijn.

Wrekt het zich dan toch dat directrice Pauline Terreehorst niet uit de kunstwereld zelf voortkomt, maar de modewereld? Dat ze het niet durft om op dat gebied te vertrouwen op haar staf, die nu eenmaal meer weet van het metier? De meningen daarover zullen vast nog naar buiten komen, want het museum ligt inmiddels onder de loep van iedereen.

Is het ook echt een bezwaar dat een museumdirecteur niet uit 'het wereldje' zelf voortkomt? En dan richt de blik zich weer op het noorden, op

2017  
2007  
2002

het museum dat door Haks op de nationale kaart is gezet. Daar regeert nu Kees van 't Twist, oud omroepman. Zijn beleid is een veelkoppig dier: zowel toppers uit de inner circle (Marc Quinn), als populistische ego-exposities (Herman Brood), als lokale helden (een paviljoen waar permanent werk van De Ploeg is te zien) en kunsthistorische hits (Repin). Binnenkort komen er weer wat Russen naar Groningen (mede dankzij een bedrag van één miljoen euro dat door overheid en bedrijfsleven bijeen is gebracht). Het is geen strak geagendeerd artistiek beleid a la Fuchs, Debbaut en De Wilde. Het is een beleid in de geest – maar zonder de extravagantie – van Haks: buiten gebaande paadjes kijken en die soms gewoon brutaalweg ook wel bewandelen. Dat heeft het Groninger cachet gegeven en dat blijkt dus ook te kunnen met iemand die niet uit de kunst zelf voortkomt.

Dat dit past in de Groningse situatie, wil niet zeggen dat het een pars pro toto kan zijn voor de rest van museumland. Daar gelden toch andere parameters. Er het is toch echt zo: er is voldoende (nieuw) elan in het Stedelijk, in het Gemeentemuseum Den Haag, in Boijmans, in het Van Abbe, alleen is dat wel een ander elan dan we tot nu toe gewend waren van de kunstmusea. De jaren zeventig zijn er definitief voorbij. Dat wil niet zeggen dat er niet een stevig debat gevoerd moet worden over het museumbeleid anno nu en wie daar de richting in moet bepalen. En als de jeune premiers die discussie met verve willen voeren, des te beter. Zij zullen het over een jaar of vijf, tien zelf moeten gaan doen.

Eerst maar eens dat staatsieportret in Groningen inwisselen voor een écht eerbetoon aan zo'n 'ouderwetse' richtinggevende directeur. In mijn hoofd ruikt het in die entreehal nu teveel naar poezenpies.

robbert@kunstbeeld.nl

# Museum-rommel



# 2007 | 03

# Bedrijfs- collectie- museum

Bericht uit Zevenaar: de fabriek van British American Tobacco in die gemeente gaat sluiten. BAT is in de kunstwereld beter bekend als Peter Stuyvesant, het sigarettenmerk dat in de jaren vijftig van de vorige eeuw op een toen revolutionaire manier begon met het verzamelen van eigentijdse kunst. Aangekocht werden grote stukken, die niet werden weggehangen in de directievlugel, maar die in de fabriekshal pal boven de machines kwamen te hangen. Fameuze namen vonden zo een plek: Robert Combas, Karel Appel, Armando, Bram Bogart, Serge Poliakoff, A.R. Penck, Per Kirkeby, Robert Mangold. De Stuyvesant Collectie werd een van de eerste serieuze bedrijfsverzamelingen van Nederland, mede door adviseurs als Willem Sandberg, Edy de Wilde en Wim Beeren (allen ex-directeur van het Stedelijk Museum). Die collectie nu dreigt uit Zevenaar te verdwijnen.

Idee van burgemeester Jan de Ruiter: behoudt de verzameling in de huidige setting van de fabriekshal en sticht in het complex een Museum voor Bedrijfskunst. Het is een zeer aantrekkelijke gedachte. Er is al langer de roep om bedrijfsverzamelingen meer zichtbaarheid te geven. In de afgelopen tien jaar hebben deze collecties een grote vlucht genomen. Akzo Nobel, Rabobank, ABN/Amro, Interpolis, De Nederlandsche Bank, Bouwfonds, Caldic, ING, Eneco, NOG, DSM, het zijn bedrijfsnamen die synoniem zijn geworden met kwalitatief hoogstaande verzamelingen, met een wezenlijk programma en een duidelijk profiel. Voorbij zijn de tijden dat gemakzuchtig grafiek in grote hoeveelheden werd aangekocht om zielloos kantoor-

wanden op te leuken. Met serieuze adviseurs in dienst wordt niet alleen overdacht aangekocht, maar wordt ook veel bewuster opgehangen in de diverse bedrijfsgebouwen. Daarnaast verschenen in de afgelopen jaren gestaag goed gedocumenteerde collectieboeken en wordt er steeds vaker op de bedrijven een beroep gedaan voor belangrijke bruiklenen. In tien jaar tijd zijn de bedrijfsverzamelingen een belangrijke speler geworden in de Nederlandse kunstwereld. Hun bezit vormt een wezenlijke aanvulling op de 'Collectie Nederland'. Helaas – ook volgens veel van de adviseurs – zijn de bedrijven nog vrij beschroomd om iets met de collectie te doen buiten de eigen bedrijfsmuren. Ze zijn genereus in bruiklenen, een aantal heeft de kans gekregen om een selectie te tonen in een museum (met name het Gemeentemuseum Den Haag en het Stedelijk Museum in Amsterdam hebben op dit terrein veel gedaan), maar het blijven uiteindelijk toch incidenten. Het rijke bezit is nog teveel onttrokken aan het oog van het grote publiek. En dat is zeer spijtig. Want bijvoorbeeld de eigentijdse, figuratieve Nederlandse schilderkunst is voor een belangrijk deel in die verzamelingen terug te vinden. En zo zijn er verschillende belangwekkende stukken die tussen de muren van grote bedrijven opgesloten zitten.

Hoe mooi zou het zijn wanneer dat kapitaal ontsloten werd via een vaste presentatieruimte. Natuurlijk, er zijn allerlei haken en ogen. Wie voert het artistieke beleid van zo'n centrum? Wie financiert het? Wie maakt de cruciale keuzes? En, waarschijnlijk het meest belangrijke aspect, hoe

zorg je ervoor dat de individuele bedrijven genoeg zichtbaarheid blijven behouden? Want uiteindelijk draait een bedrijfscollectie ook om de culturele identiteit die een firma daarmee opbouwt. De 'decoratie' van de wanden van het bedrijf is allang niet meer de primaire drijfveer (al blijft dat nog steeds een belangrijk facet), imago is zeker zo belangrijk.

Toch moet het mogelijk zijn. Er kunnen prachtige solo's worden gemaakt, fascinerende thematentoonstellingen, uitdagende dwarsverbanden kunnen worden gelegd. Er zijn zo 25 bedrijven te bedenken die kunnen participeren in zo'n expositieruimte. Wanneer ego's opzij worden gezet en de handen ineen worden geslagen kan een 'museum' ontstaan dat op een dynamische manier de uiteenlopende collecties ontsluit én met elkaar verbindt. Dat zal een extra dimensie geven aan de identiteit van die bedrijfscollecties – en dus de bedrijven zelf – en het zal bijdragen aan een verdere verrijking van het nationale beeldende erfgoed (maatschappelijk ondernemen!).

En dan is Zevenaar ook nog eens een uitgelezen plek. Gezien de rijke – en belangwekkende – historie van de Peter Stuyvesant Collectie, maar ook gezien de relatieve schaarste aan goede presentatieruimten voor eigentijdse kunst in die regio. En waarom geen publiek-private samenwerking? De overheid die garant staat voor een plek (in industrieel erfgoed!). En de bedrijven die zorgen voor de invulling. Aan het werk!

[robbert@kunstbeeld.nl](mailto:robbert@kunstbeeld.nl)

Het was druk op de 'ARCO' in Madrid. De kunstbeurs mag zich verheugen in een gigantische belangstelling. Naar verluidt gaat het om rond de 200.000 mensen die langs de stands in de twee hallen lopen tijdens de vijf dagen dat de beurs wordt gehouden. Daar kunnen de Nederlandse beurzen niet tegenop. Daar kunnen de meeste Nederlandse musea niet tegen op. In een heel jaar... Zegt die kwantiteit echter ook iets over de kwaliteit van het evenement? De beurs was van een prima niveau, maar is ook enigszins regionaal. Voor de echt grote internationale galerieën moet je nog steeds naar de 'Frieze' in Londen, de Art Basel of Miami Beach. Daarin blinkt de ARCO bepaald niet uit. Ook de opzet van de beurs verschilt niet wezenlijk van een beurs als bijvoorbeeld 'Art Brussels' (ze is hooguit een slagje groter nog). Dus daar kan het ook niet echt aan liggen. Speciaal is de 'ARCO' vooral vanwege de inbreng uit Latijns-Amerika, dat zie je elders een stuk minder. Maar het hoge bezoekaantal van 200.000 is daarmee niet verklaard. De oorzaak zal vermoedelijk liggen in de status als event in het Madrileense cultuurleven. Het bezoekersaantal van 200.000 is dus uiteindelijk nogal relatief, gekoppeld als het is aan specifieke condities. En zo is het eigenlijk altijd met bezoekerscijfers.

Een grote tentoonstelling over Van Gogh of Rembrandt zal geheel tienduizenden mensen (of meer) trekken: *fame attracts people*. Terwijl veel minder mensen speciaal naar Amsterdam zullen afreizen om de tentoonstelling van Paul Chan in het Stedelijk Museum te bekijken, of zelfs al naar Rotterdam om het retrospectief van Kurt Schwitters in Boijmans te bezoeken. Dat zegt echter niets over

het artistieke soortelijk gewicht van de verschillende tentoonstellingen. Toch is de mate van waardering – zeker bij bestuurders – wél wezenlijk anders. Iets wat populair is, maakt vrienden. En heeft dus de neiging om de maat te worden. Een gevaarlijke ontwikkeling.

Kijkcijfers. Ze worden steeds belangrijker, ook in de wereld van de beeldende kunst. En met het aantreden van het nieuwe kabinet nog meer dan ooit. Sinds eind februari ligt ineens het woord *profijtbeginsel* op ieders lippen. 'Het profijtbeginsel is gebaseerd op de gedachte dat burgers en bedrijven moeten bijdragen in de kosten van de door de overheid tot stand gebrachte voorzieningen naar de mate van het profijt dat zij (de burgers) van die voorzieningen hebben' (bron: wikipedia). Dit zal gevolgen hebben voor de entreprijzen van culturele instituten, of dit nu theaters of musea zijn. De enige manier waarop de overheid het profijtbeginsel kan laten werken, is door op subsidies te korten en te eisen dat het geld met entreegelden wordt terugverdiend. Dan gaan bezoekerscijfers vanzelf domineren. En ligt de neiging van het programmeren van populisme op de loer. Met name bij de kleinere instituten kan dit fnuikend zijn. Die hebben weinig speelruimte in de programmering, hebben vaak maar een aantal grotere exposities per jaar en zullen dus veiliger moeten gaan programmeren. Dit zal ten koste gaan van het tonen van meer experimentele of jongere kunst. In de Randstad is niet meteen een verschraling te verwachten. De musea daar zijn vaak groter en kunnen het zich veroorloven om diverser te programmeren: de *blockbusters* zullen ruimte scheppen voor de meer avontuur-

lijke tentoonstellingen (de combinatie van het Gemeentemuseum/GEM in Den Haag is daar een mooi voorbeeld van). Buiten de Randstad echter draait het beeldende kunstleven om veel kleinere instituten. En die hebben die bandbreedte niet. Kijkcijfer-denken zal daar wél tot verschraling leiden.

Nu geven hoge bezoekerscijfers natuurlijk niet automatisch blijk van artistieke platheid, hooguit van een vorm van artistiek 'behagen' door het programmeren van dat wat bekend is (en dus automatisch aantrekkingskracht heeft). De ARCO is wat dat betreft wel interessant als voorbeeld. Het gros van het aanbod betreft hedendaagse kunst. Niet altijd de makkelijkste kost. En toch trekt het zoveel mensen, iets dat op dit moment in Nederland min of meer ondenkbaar is bij een eigentijdse kunstbeurs van hoog niveau. Aanleiding dus om de parameters van de ARCO in Madrid eens goed te gaan bestuderen. Wie weet zijn er wel heel andere methoden om 'hoge' cultuur dichterbij de mensen te brengen.

Het is echter nog belangrijker dat we accepteren dat sommige tentoonstellingen gewoon slechts een klein publiek trekken. En dat hun belang artistiek inhoudelijk van aard is. Dat ze cruciaal zijn voor het fris houden en doorontwikkelen van een cultuur. Dat mechanisme moeten we koesteren en niet opofferen aan de kijkcijfers. Het dunder maken van dit soort exposities – door het profijtbeginsel – werpt ook onnodige drempels op, die de 'avant-garde' alleen nog maar elitairder zal maken. En dat is nergens voor nodig.

[robbert@kunstbeeld.nl](mailto:robbert@kunstbeeld.nl)

# 2007 | 04 Kijkcijfers

# Uitputtings- slag

2007 | 05

Het valt niet mee om een hedendaagse kunstconsument te zijn die graag op de hoogte blijft van de laatste zaken. Wie in december van dit jaar voluit mee wil praten over 'daar waar het is gebeurd' moet een fors uithoudingsvermogen hebben. De Moskou Biënnale en de Sharjah Biënnale zijn achter de rug. Vliegen naar exotische plekken is al langer een realiteit. Juni komt er echter aan. En dan wacht de Grand Tour: Venetië-Basel-Kassel-Münster. Het jaar 7 van ieder decennium is vanaf nu bal. De jaarlijkse kunstbeurs in Basel, de tweejaarlijkse Biënnale van Venetië, de vijfjaarlijkse Documenta en de tienjaarlijkse Skulptur Projekte Münster openen dan allemaal in de eerste twee weken

van juni. Waarbij Venetië al een marathon op zich is, met presentaties in de Giardini en de Arsenale (het hoofdprogramma) en zeker 50 *sideshow*s door de hele stad, wat garant staat voor zoektochten door kleine steegjes en hobbelen over de vele, vele, stijlgebogen bruggetjes in de lagunestad. In september volgt nog een volgende ronde, met de biënnales van Lyon, Athene en Istanbul ongeveer in hetzelfde weekend. En dan hebben we het nog niet eens over het beurzencircus. Die buitelen over elkaar heen met concentraties in maart, april, mei en oktober, november. Zoals in een eerdere Kunstbeeld al stond, konden op zaterdag 21 april tegelijkertijd de beurzen in Brussel, Keulen en Düsseldorf bezocht worden. En begin december als toetje gaat iedereen met zijn allen nog naar Miami voor een beurzencarrousel waar er steeds meer bij aanhaken (elf was de stand in 2006). Wie trekt dit nog? Wie wil dit trekken? De critici, de curatoren, de museumdirecteuren en de verzamelaars. Het belang van de manifestaties ligt in de eerste plaats binnen de kunstwereld zelf. Het gaat te ver om het 'feestjes' voor de *inner circle* te noemen, maar het komt er wel bij in de buurt. De manifestaties zijn meer en meer ook 'beurs'. Hier worden de nieuwe helden gespot, die later doorsijpelen naar de musea en galleries. De Biënnale van Venetië trekt het nodige aan 'algemeen' publiek (al valt dat eigenlijk ook tegen gezien de miljoenen mensen die de stad in de zomer bezoeken), de Documenta in Kassel is wel een echte 'toeristische' hit (door het exclusieve karakter), maar verder is het over het algemeen bij dit soort manifestaties angstaanjagend stil na de openingsdagen. Relatief dan.

De buzz rond alle beurzen en manifestaties heeft te maken met de kunstmarkt. Het is voor verzamelaars niet langer meer voldoende om haantje de voorste te zijn op kunstbeurzen – met exclusieve pre-previews inmiddels al –, ze moeten er nu ook als eerste bij zijn op de grote biënnales en andere evenementen. In Berlijn vorig jaar leek de opening op 'grote handeldarendag' en tijdens de Biënnale van Venetië is de woensdag voor de openingsdag (nog voordat de curatoren en pers kunnen gaan kijken) uit aan het groeien tot previewdag voor de *entre nous* (lees: belangrijke verzamelaars).

Dat geeft de vraag: wat is nog de waarde van de manifestaties? En: hoe blijft het artistiek-inhou-

delijke de boventoon voeren? Het antwoord is helder: het belang is groot, de artistieke inhoudelijkheid wordt niet aangetast. Natuurlijk. Biënnales van Venetië zijn molochs met letterlijk honderden kunstenaars. Die kunnen nooit allemaal top zijn. Rijp en groen zit in de paviljoens en palazzi, soms afgevaardigd door landen die al lastig op de wereldkaart te vinden zijn, laat staan kunstkaart. Dat is echter altijd al zo geweest, ook voor de *market boom*.

Zoals ook markt en kunst al eeuwen een symbiotische relatie hebben, hoe gespannen soms ook. Wat dat betreft is er niets nieuws. Er is echter wel een 'shift in focus'. Het huiskamerformaat – dat wat op beurzen te krijgen is – is niet meer voldoende voor de hongerige verzamelaars die tegen elkaar opboksen wat prestigieuze collecties betreft. Grote installaties moeten ze hebben. Geld is geen probleem. Alleen de Art Basel kan het zich permitteren om daar een complete hal voor te reserveren (de Art Unlimited), maar voor de rest moeten de collectioneers toch echt naar de manifestaties, waar 'van nature' meer *site specific* en installatie-achtig wordt gewerkt. Zo worden de biënnales steeds meer etalages voor de markt. Slecht is dat niet. Want het zorgt niet a priori voor 'verkoopbaar' spul. Door de context – een 'intellectuele curator-show' – moet de kunstenaar óók artistiek iets laten zien. En hoe prestigieuzer het evenement, hoe meer energie en inzet de kunstenaar toont, zo blijkt de afgelopen jaren. Dat het perspectief van verkoop er ook nog bij komt, geeft alleen maar *extra drive*.

Het klinkt als een tegenstrijdigheid: een serieuze kunsttentoonstelling als marktplaats, maar dat is natuurlijk altijd al aan de hand geweest. Ook bij 'zuivere' artistieke manifestaties is er een 'markt', namelijk die van de *highbrow* musea en expositieruimten, die er hun expositiemateriaal voor de komende jaren spotten. Zolang het evenwicht maar niet zoek raakt. En dat is niet het geval. Dus hop, naar Moskou, Sharjah, Keulen, Düsseldorf, Brussel, Venetië, Basel, Kassel, Münster, Lyon, Athene, Istanbul. De paden op, de lanen in, de bruggen over, de steegjes door. Gelukkig voor de kunstprofessionals is het Aziatische circus (Taiwan, Singapore, Sjanghai, Gwangju, Busan, Sydney) volgend jaar pas weer. Dat scheelt vliegkosten.

[robbert@kunstbeeld.nl](mailto:robbert@kunstbeeld.nl)

Marc Mulders presenteerde recent een glas-in-loodraam in de Sint-Jan Kathedraal in Den Bosch. Op zich is dat niet heel erg groot nieuws. Mulders heeft de afgelopen jaren meerdere ramen gemaakt, zoals voor de Nieuwe Kerk in Amsterdam. Ook zijn engagement met het christelijke geloof is geen geheim. Het nieuws – of eigenlijk: de ophef – was echter dat Mulders in zijn verbeelding van ‘Het Laatste Oordeel’ in de hoek van ‘de hel’ een foto heeft opgenomen van het vliegtuig dat op 11 september 2001 op het punt staat een toren van het World Trade Center in New York in te vliegen. ‘Terroristen die doden uit naam van God omdat ze menen Zijn oordeel te kennen en alvast een voorschot nemen op het Laatste Oordeel, dat is de aardse hel. Juist nu wij in een wereld leven waarin het besef van een Goddelijke vergelding is verzwakt, verdwenen, of ingewisseld voor een menselijk oordeel wil ik dit besef doen herleven’, schreef hij in een toelichting bij het kunstwerk. Hiermee – zo luidde het bezwaar – zou Marc Mulders impliciet de moslims (en hun dadendrang) in de hel plaatsen. Zijn woorden vielen slecht, werden door een persbureau enigszins uit context op een nieuwssite gezet en dat veroorzaakte een storm van reacties.

Mulders werd onder meer verweten ‘sektarische propaganda’ te bedrijven. Door ‘9/11’ als archetypisch vehikel voor de hel op aarde te gebruiken zou Mulders te specifiek voor het ‘Amerikaanse leed’ kiezen, terwijl er door alle geloven wordt vermoord en de Amerikanen in Irak ook niet van smetten vrij zijn.

Allereerst is het natuurlijk zeer de vraag of Mulders ‘de islam’ aanklaagt met zijn gebruik van het 9/11-motief. Klaarblijkelijk wordt die terroristische daad door de criticasters van het raam gezien als ‘falen’ van de islam en is het gebruik daarvan in een moralistische context dus meteen een commentaar op dat geloof zelf. Terwijl het gezien de verklaring van de kunstenaar juist gaat om de symboolwaarde van de specifieke handeling van een aantal specifieke individuen. De tekstuele uitleg die Mulders gaf, is wél heel sterk geworteld in zijn sterke katholieke geloof. Ook zijn taal is daarmee verknoopt. Die taal heeft een vrij specifiek vocabulair, dat niet-gelovigen nogal wezensvreemd voorkomt: gedragen, dramatisch en bezwangerd van religieuze retoriek. En dat stuit een aantal mensen – zeker ook in de kunstwereld – tegen de borst. In recensies van zijn werk wordt

Mulders met enige regelmaat ‘prekerig’ gevonden en wordt hem een ‘domineesvingertje’ verweten. De tekstuele taal van Mulders beïnvloedt het oordeel van zijn beeldende taal. Dat die beeldende taal figuratief is en de kunstenaar niet bevreesd is om sterk symbolische, ‘iconografische’ beeldelementen te gebruiken, maakt hem in de avant-garde-kunstwereld niet altijd geliefd. Binnen het dogma van het modernistische gedachtegoed is een anekdotisch/verhalende aanpak al verdacht. Wanneer daar ook nog een religieuze boodschap aan kleeft, gaan alle seinen op rood. Zoals gospelsongs nooit echt helemaal *au sérieux* worden genomen binnen de popmuziek, zo wordt ‘religieuze kunst’ als een soort freak binnen de sterk seculiere eigentijdse kunst gezien. Dat maakt de positie van kunstenaars als Marc Mulders kwetsbaar. Zéker als hij ook nog eens heel expliciet is in het ventileren van zijn religieuze overtuigingen. De vraag is uiteindelijk: mag ‘de kunst’ gebruikt worden als instrument voor een geloofsbelijdenis? En dan is het antwoord: Ja, waarom niet? Uiteindelijk werkt het gros van de kunstenaars vanuit een persoonlijke beleving. Bij iedere kunstenaar staat de eigen visie op de werkelijkheid centraal, óók als dit een zo nuchter en formeel mogelijk kijk op die wereld is (zoals in het minimalisme/conceptualisme).

Bij religieus getinte kunst gaat er echter een heel mechanisme in werking. De hele ballast van kerkelijke dogma’s en seculiere argwaan voor

dominant moralisme van overtuigde gelovigen gaat dan meetellen. En dan helpt het blijkbaar al helemaal niet wanneer een actueel moment als 9/11 een bijbelse uitleg krijgt, vanuit de interpretatie van de katholieke Mulders. Hem wordt dan religieus fanatisme verweten, terwijl hij in feite juist het religieuze fanatisme aan de kaak stelt met zijn 9/11-motief.

Kunst-met-een-specifieke-boodschap is verdacht. Het tast de ‘universele waarde’ van kunst aan. Dat besef is erin geramd door het modernisme. Dat de wortels van de Westerse kunst liggen in de christelijke symboliek wordt in de seculiere kunst graag vergeten. ‘Religieuze kunst’ wordt daarom als een anachronisme ervaren. Binnen een authentiek gevoelde beleving is er echter niets mis mee. En getuigt het zelfs van eigentijds engagement als gepoogd wordt om die religieuze beleving te koppelen aan (heftige) gebeurtenissen in de alledaagsheid. Zeker als dat gebeurt op een artistieke hoogwaardige manier, zoals bij Marc Mulders. Zodra het artistieke perspectief geofferd wordt aan de boodschap (of die nu religieus of politiek of maatschappelijk van aard is), kantelt dat perspectief naar goedkope illustratiezucht, vervelend pamflettisme of dwangmatige zendelingendrift. Dan is de kunst ondergeschikt aan de boodschap en verwordt het tot goedkoop vehikel. Daar is bij het raam van Mulders geen sprake van.

[robbert@kunstbeeld.nl](mailto:robbert@kunstbeeld.nl)

2007 | 06

# Geloof

# 2007 | 7.8

# Buitenland

Het is een weerkerend onderwerp: hoe wordt de Nederlandse kunst in het buitenland gerepresenteerd? De allereerste vervolgvraag is: is dat relevant? Of is dat misplaatst nationalisme? Ergens de afgelopen maanden kwam ik een mooi zinnetje tegen: 'there is no 'foreign' in contemporary art'. We zijn één grote *happy family*, wereldwijd. En toch, en toch.

In Venetië geven zo'n 75 landen bakken met geld uit om met 'hun' kunstenaars zo goed mogelijk voor de dag te komen. De kunst als landspromotie. Het meest prominente geval is Taiwan. Dit land strijdt al jaren voor erkenning in de internationale gemeenschap. En dat is een lastige, omdat China Taiwan als een afvallige provincie beschouwt en niet nalaat om dat alle landen in de wereld te laten voelen. Wie zaken doet met Taiwan heeft ruzie met de Chinezen. Profilering van 'Taiwan' is daarom voor het Aziatische eiland van groot belang. De Biënnale van Venetië is dan een uitgelezen mogelijkheid. En dat mag wat kosten. Taiwan zetelt al sinds vele edities met haar presentatie in de 'Prisoni', pal naast de Brug der Zuchten. Succes gegarandeerd.

Iedere toerist wandelt minstens één keer langs dat rare bruggetje en dus ook langs het banier met 'Taiwan'. En wel vaker ook, want het gebouw ligt aan een van de drukst belopen routes van Venetië, aan de paradeerkade, vlak naast het San Marcoplein. Hoe zeer landenpromotie tijdens zo'n manifestatie van belang is blijkt ook uit de diverse paleizen en kerken die worden afgehuurd in de stad, vooral door landen die geen plek hebben kunnen bemachtigen in de Giardini (de hoofdlocatie die 'vol' is), maar ook door landen die daar

wel een paviljoen hebben en nóg meer zichtbaarheid willen. Ook Nederland huurde in het verleden regelmatig een tweede locatie. Het adagium is inmiddels: wie er niet is in Venetië lijkt als 'kunstland' niet te bestaan.

'We' zijn er dus ook: met Aernout Mik. Maar verder? In de centrale tentoonstelling komen we Mannon de Boer en Christiaan Brouwn tegen (waarbij de laatste voor het eerst als kunstenaar/fotograaf naar buiten treedt). En Marlene Dumas, die al decennia als Nederlandse geldt in internationale tentoonstellingen, maar in Venetië in een Afrikaanse context wordt getoond (als 'Zuid-Afrikaanse'). Dat is niet heel erg veel, met honderden kunstenaars die vertegenwoordigd zijn. In Kassel is het al niet 'beter' met alleen deelname van Lidwien van der Ven en Yael Bartana (ook tot 'Nederland' gerekend, maar feitelijk Israëliëse). Bij Skulptur Projekte Münster is één 'Nederlander': Maria Pask. Zelfs bij de Art Basel – waar het aantal kunstenaars nagenoeg ontelbaar is – is de representatie betrekkelijk mager op de vier kunstbeurzen. De Nederlandse galeriërs die er zijn tonen voor 50 tot 100 procent 'buitenlanders'. Fons Welters is wat dat betreft een uitzondering. Wat er wel is aan 'grote' Nederlandse namen (kaliber Folkert de Jong, Marcel van Eeden, Atelier van Lieshout) zit bij buitenlandse galeriërs. Vier grote manifestaties. En Nederland is er maar (zeer) mondjesmaat bij. Wat zegt dit over de artistieke potentie van ons land? Als het gaat om 'nationalistische' sentimenten heel veel. Want 'we' ontbreken domweg.

Over de redenen daarvoor zijn boeken volgeschreven. En over mogelijke oplossingen ook, recent nog in 'Second Opinion', dat het subsidieklimaat

in Nederland onder de loep neemt. Dat subsidieklimaat zou fnuikend werken voor een meer marktgericht denken onder kunstenaars (waarmee je in Bazel en Venetië terecht zou kunnen komen). Maar datzelfde subsidieklimaat schept wél de ruimte voor unieke instituten als De Ateliers, de Rijksakademie en de Jan van Eyck Academie. En de kunstenaars daarvan – ook al zijn ze van buitenlandse origine – zien we wel degelijk over de hele wereld terug. In overdrachtelijke zin is Nederland wat dat betreft zeer zeker wel aanwezig in het internationale krachtenveld van de kunst. Al is het dan niet per se met 'eigen waar'.

Dat ontbreken van die 'eigen' kunstenaars mag dan in beleidsnotities en verwante discussies een rol spelen, binnen de kunstwereld is de blik veel geopolitiek. Daar wordt inmiddels eerder gesproken over continenten dan over individuele landen. Het gaat over westers versus niet-westers. Over de opkomst van 'Azië' (China en India) en Latijns-Amerika. Zo kreeg 'Afrika' van Robert Storr ostentatief een eigen positie binnen de Biënnale van Venetië. De kunst kent wat dat betreft alleen op grotere schaal nog maar een 'foreign'. In die zin hoeven we niet krampachtig te zorgen dat 'Nederlanders' tot het buitenland doordringen. Het gaat er om dat het kunstklimaat in het eigen land receptief én stimulerend is voor een volwassen artistieke productie. Door 'buitenlanders' die te gast zijn, of door 'Nederlanders'. Die condities geven de vitaliteit aan van een lokale kunstwereld. Niet de concrete representatie over de grenzen.

[robbert@kunstbeeld.nl](mailto:robbert@kunstbeeld.nl)

# 2007 | 09

# Overheid & cultuur

Minister Plasterk heeft zijn ei gelegd: de Hoofdlijnen Cultuurbeleid zijn gestuurd naar de Tweede Kamer. Zelf heeft de minister er waarschijnlijk niet lang op gebroed, veel was al voorgekookt of zat al in de pijplijn. Een van de belangrijkste nieuwe hoofdlijnen – meer geld naar minder projecten zodat excellentie wordt beloond – is al jaren een thema binnen bijvoorbeeld het Fonds voor Beeldende Kunst Vormgeving en Bouwkunst. Het adagium van iedereen een beetje mocht daar al langer op de helling. Het was ook min of meer de uitkomst van het boek ‘Second Opinion’ – een initiatief van het Fonds BKVB en de Mondriaan Stichting -, waarin het Nederlandse subsidieklimaat de maat werd genomen. Plasterk neemt dit idee nu over, onder meer onder verwijzing naar hetzelfde ‘Second Opinion’.

Het idee van ‘excellentie’ belonen is heel valide. Het concentreren van geld op de échte talenten zorgt ervoor dat die zich kunnen ontwikkelen en dat ze met meer kracht de hemelen (lees: internationale kunstwereld) kunnen bestormen.

Toch is het een lastige. Want welbeschouwd krijgt nu al een relatief klein aantal kunstenaars subsidie. Zeker wanneer je bekijkt hoe veel er actief zijn. In het al gememoreerde ‘Second Opinion’ wordt ook nu al geconstateerd dat er behoorlijk sprake is van een ‘inner circle’ die elkaar de subsidiegelden toeschuift. Althans: dat gevaar is er. Met het huidige systeem is het effect van dat ‘nepotisme’ nog behoorlijk gering, doordat een redelijk aantal kunstenaars gesubsidieerd wordt (ook al is dat in absolute getallen dus ook nu al een behoorlijk kleine groep).

Wanneer het quotum naar beneden moet, wordt de spoeling dunner en zal vaker gekozen worden voor ‘bekenden’. Is het niet letterlijk bekend als een concrete vriend of kennis, dan is het wel de uit het circuit bekende. Dit kan er toe leiden dat de kunstenaars die de meeste (media)aandacht krijgen, ook het snelst tot de ‘excellenten’ worden gerekend. Zo werkt het nu eenmaal en zeker in het

papegaaiencircuit dat de kunstwereld bij tijd en wijle is. Het is het bekende vliegwiel-effect. Een paar keer goed in beeld zijn en het idee post vat dat diegene talentvol danwel betekenisvol is. Of zal worden.

De expertise binnen de fondsen is groot. Dus het is geen automatisme dat het zo zal gaan werken bij subsidietoewijzingen, maar het gevaar is er wel. Nu al is er het gevaar, en dat wordt dus alleen maar groter.

Het kan leiden tot een vrij forse groep kunstenaars die tegen de top aan hangt, of daar net onder blijft steken, die vaker en vaker van subsidiegeld verstoken blijft. Die groep vormt echter wel de substantie van het beeldende kunstklimaat. Die groep is nodig als voedingsbodem van de ‘elite’. En die groep heeft óók financiële steun nodig. Zo is het nu eenmaal in ‘subsidieland Nederland’. Het zou fijner zijn van niet, maar het zorgen voor een mentaliteitsverandering vergt veel fundamentele veranderingen dan het simpelweg besteden van ‘meer geld aan minder projecten’. Het verzamelklimaat is in Nederland sterk verbeterd, maar we zijn er natuurlijk nog niet. Zoiets kost tijd en het is dan onverstandig om kunstenaars nu al terug te werpen op zichzelf, terwijl de goede ondergrond voor deze grotere ‘zelfstandigheid’ (wat neerkomt op: bewijs jezelf maar op ‘de markt’) nog teveel ontbreekt.

Helaas geeft Plasterk in zijn hoofdlijnen géén visie op deze problematiek. En al helemaal geen visie op de ‘afvallers’ binnen de nieuwe fondsenpolitiek.

Aan het begin van zijn hoofdlijnen-notitie zet de minister nog een keer op een rij waarom de overheid ook alweer cultuur subsidieert. Hij komt tot vier redenen: ‘collectief goed’ (het produceren van werk waar iedereen van geniet, zonder dat ‘iedereen’ daar direct voor betaalt, zoals bij kunst in de openbare ruimte), ‘externe effecten’ (de economische betekenis van bijvoorbeeld een museum op de directe omgeving, maar ook toerisme en

‘uitstraling’), ‘merit good’ (cultuur die een verheffende werking heeft en bijdraagt aan de algemene ontwikkeling van een mens) en ‘conservering’ (het steunen van kunst waarvan het belang nu mogelijk nog niet wordt verondersteld).

Het is opvallend dat economische redenen op twee staan. Je zou toch denken dat artistieke vertrekpunten voorop staan. Uit bovenstaande lijstje komt de kunstenaar eerder naar voren als een pr-instrument en economische aanjager, dan als artistiek talent. En dat zou toch het allerbelangrijkste criterium moeten zijn. De kunst is een kwetsbare sector. Het heeft veel last van onbegrip (of dat de eigen schuld is, is een andere discussie) en zal daarom vanuit ‘de bevolking’ niet snel gedragen worden. Dat is te betreuren, maar ook een feit. En dus springt de overheid bij. De vraag is nu: hoe ‘elitair’ moet de subsidie zijn? Alleen voor de top, met als risico dat een te kleine groep er steeds met het geld vandoor gaat? Of een bredere groep die grosso modo dus individueel minder zal krijgen. Er is zeker iets te zeggen voor ‘excellentie’ belonen. Maar je kunt het ook omdraaien: de excellente mensen komen vanzelf op een punt waarop ze internationaal doorbreken, aan grotere projecten mee kunnen doen en worden opgenomen in het verzamel-fähige rijtje. Die hebben dus bijvoorbeeld ‘basissubsidies’ niet meer zo hard nodig. Uiteindelijk is differentiatie dus de oplossing. Herijk wie voor ‘basissubsidies’ in aanmerking komt (en dat zou dus de ‘brede groep’ kunnen zijn). En zorg voor subsidiemogelijkheden voor de topplaat, die meer is toegesneden op het effectiever vooruit helpen van die groep. Nederland is op subsidiegebied misschien te vrijgevig geweest. Dat heeft voor achterstand gezorgd op de commerciële markt. We moeten echter niet doorschieten naar de andere kant en kunstenaars buiten spel gaan zetten, die wel degelijk tot de humuslaag van de nationale kunstwereld behoren.

[robbert@kunstbeeld.nl](mailto:robbert@kunstbeeld.nl)



In Amersfoort werd een pornofestival georganiseerd. In Berlijn wordt dit najaar voor de tweede keer het pornofilmfestival gehouden. In Amsterdam heeft een theatergroep de wallen als locatie gekozen. In de Barbican Art Gallery in Londen is vanaf oktober de tentoonstelling 'Seduced, Art & Sexuality from antiquity to now' te zien. En in Witte de With opende begin september de expositie 'Bodypolitix' over pornografie in de kunst. Genoeg aanleidingen om het onderwerp eens nader onder de loep te nemen. In het november-nummer van Kunstbeeld zullen we dat uitgebreid doen. Een boeiend onderwerp, maar ook een gevoelig onderwerp. Want hoe je het ook wendt of keert, aan porno kleefde de nare smaak van verschaald sperma van vieze mannen die zich in donkere kamertjes verlustigen aan vrouwen die als veredeld vlees met gespreide benen op videobeeldschermen of in peepshow-theatertjes uitgebuit worden. Een louche wereld, die ver af staat van de 'hogere' kunsten. Toch is porno een geliefd onderwerp binnen de beeldende kunst, in het theater, in de literatuur, op het witte doek. Dat vraagt om nader onderzoek.

Dat vrouwenuitbuiting een onderdeel is van porno staat vast. Dat porno in heel veel gevallen de vrouw reduceert tot 'gebruiksvoorwerp' in het domein der lusten is ook zeker waar. Dat porno seks terugbrengt tot eendimensionale platte lust gaat ook op voor het gros van de films die boven of onder de toonbank van eigenaar wisselen. Er zijn vage circuits. En er zijn heel erg foute, criminele circuits, wanneer kinderen en dieren bij de handelingen worden betrokken.

Porno is echter ook een zelfstandige beeldende taal, met eigen merites en parameters. Het zijn de 'condities' die bepalen hoe valide de beeldtaal als verbeeldingsmiddel is. Het is ook de aanpak

die bepaalt of het gaat om een productie met artistieke kwaliteiten of een duizend-en-één ranzig product.

Hoezeer de beeldende mogelijkheden van porno kunstenaars fascineren én inspireren, blijkt onder meer op de tentoonstelling in Rotterdam. Het gaat hier in feite om expliciet naakt (i.e. 'frontal nudity') en expliciete seks (of seksuele handelingen) die onder de verzamelnaam 'pornografie' over het voetlicht worden gebracht. Het roept de cruciale vraag op: wat houdt dat woord 'porno' nu in? Zeker gezien de maatschappelijke en 'morele' beladenheid van het woord. Hadden de curatoren in Rotterdam niet gesproken over 'porno', maar over 'seks in de kunst', dan was het perspectief van de tentoonstelling al anders geweest, met dezelfde keuze van werken.

Er is genoeg porno in Rotterdam te zien. Échte porno, zoals we ons dat voorstellen bij het lezen van het woord 'porno'; kunstwerken die expliciet gebruik maken van het porno-idioom – zowel op een ironische manier als op een ostentatieve manier als pamflet van vrijgevochtenheid. Maar er zijn ook genoeg kunstwerken die simpelweg 'seks' of 'geslachtsdelen' of 'prostitutie' als onderwerp hebben. Of die de maatschappelijke gevolgen van vrije seks (zoals Aids) aan de orde stellen. Sommige kunstwerken zijn hard en confronterend. Andere lief en vertederend. Op zijn minst werpt dit een brede blik om het motief 'porno'. En soms kun je het simpelweg geen porno meer noemen. Er wordt al sinds mensenheugenis geneukt. De 'daad' is een even vanzelfsprekend onderdeel van het dagelijks leven als een schaal fruit of een landschap. Seks als onderwerp voor kunstenaars is – in het verlengde van 'het naakt' – daardoor heel vanzelfsprekend. Logisch zelfs. Seks heeft te maken met lust, met emoties, met intensiteit,

met genot. Allemaal dwingende driften van de diersoort mens. En dus ook onderdeel van de belevingswereld van kunstenaars.

Dat seks (en porno) binnen de (religieuze) maatschappelijke moraal is weggezet in donkere steegjes, of zelfs ronduit verboden wordt, maakt het onderwerp alleen maar aantrekkelijker. Kunstenaars bevinden zich vaak in (zeer) liberale omgevingen, waarin het 'stoeien' met verboden vruchten als seks en porno haast een geuzenonderneming is, zoals kunst wel vaker de spiegel óf commentator is op de burgerlijke moraal. Het 'stiekeme' voegt dan zonder twijfel een dimensie toe. Zoals het hedonistische een vanzelfsprekende aantrekkingskracht heeft.

Lust en geilheid boeit als thematisch onderwerp al door de eeuwen heen. Van het vrijende paartje in het hooi van Rembrandt tot de erotische tekeningen van Klimt, Schiele en Rodin. Van de uitdagende seksualiteit in het oeuvre van Picasso tot de cruciale, centrale plek die seks heeft bij de surrealisten (inclusief de Freudiaanse, psychologische implicaties). Maar ook meer impliciet is het aanwezig in voorstellingen met naakten en wufte, achttiende eeuwse dames, die bijna als cryptoporno zijn op te vatten.

In de twintigste eeuw gaan de kunstenaars uiteindelijk helemaal *all the way*, inclusief SM en homoporno. Hoe openbaarder die kunst (en fotografie) zich manifesteerde, hoe nadrukkelijker ook het protest. Tot aan de 'heksenjacht' in de Verenigde Staten op fotografen als Robert Mapplethorpe en Andres Serrano in de jaren tachtig aan toe.

Een scharnierrol in het denken over porno en seks in de beeldende kunst spelen de (feministische) kunstenaars in de jaren zeventig, die bewust hun eigen naakte lijf inzetten om zaken als vrouwenmisbruik, de positie van de vrouw en de 'seksuele' rol van vrouwen aan de orde te stellen. Hun werk is ook in Witte de With te zien. Zoals ook vrouwen worden getoond die op een lichtvoetige manier porno aan de orde stellen. Want het idee dat porno alleen maar als vrouwvijandig wordt gezien door vrouwen is een mare. Genoeg vrouwen zien porno als een valide beeldende taal. En dat is het ook. Zeker binnen de beeldende kunsten, waar de modellen die acteren in de werken vaak de kunstenaars zelf zijn, of bekenden. Dat haalt al een belangrijke angel uit de 'klassieke' *sleezy* porno: uitbuiting en vrouwenmisbruik (of mannenmisbruik).

Blijft over wat porno als beeld van de vrouw als lustobject laat zien. Daar zijn serieuze vraagtekens bij te zetten. En dat moet ook. Het is de rol die beeldende kunst zo effectief kan spelen: reflecteren op een maatschappelijk fenomeen.

Toch moet ook het gewone genieten niet worden vergeten. Er zijn (gelukkig) genoeg kunstenaars die porno als beeldtaal hanteren met maar één bedoeling: de lust en verrukkelijkheid van seks zo geil mogelijk overbrengen. Een celebratie haast. Zoals je kunt genieten van een mooi bloemstilleven, of een gesublimeerd landschap. Een boeiend onderwerp dat een uitgebreide beschouwing verdient, ver weg van de bedompte achterkamertjes van burgerlijke verontwaardiging en moralistische afkeur. In Witte de With. In de Barbican Art Gallery. In november in Kunstbeeld.

[robbert@kunstbeeld.nl](mailto:robbert@kunstbeeld.nl)

2007 | 10

PORNO

Minister Plasterk had het druk afgelopen maand. Eerst schoot hij de Kunstkoop-regeling af – een maatregel die hem 800.000 euro besparing oplevert, maar de galeriebranche 10 miljoen euro aan inkomsten kan kosten – en vervolgens presenteerde hij zijn emancipatienota die de nodige stof deed opwaaien. Plasterk vindt dat de (consumptie)maatschappij teveel seksualiseert. Op tv, in reclames, op internet, in videoclip, op billboards: de sexy, schaarsgeklede vrouwen glimmen je overal tegemoet. Dat geeft – zo is de boodschap – een verkeerd signaal af aan jongeren; meisjes zowel als jongens. Het presenteert de vrouw als lustobject en Plasterk maakt zich zorgen hoe dit doorwerkt in de diverse hoofden. De ‘pornificatie’ van de maatschappij zou volgens onderzoek leiden tot een moraal waarin seks op een al te losse manier beleefd zou worden, uitmondend in groepsverkrachten, loverboys en breezersex.

Over porno als beeldmiddel schreef ik in de vorige Kunstbeeld al een commentaar. In deze Kunstbeeld adresseren we het onderwerp vanuit diverse hoeken: de kunst, de filosofie, de internetgemeenschap, het feminisme en de homocultuur. Niet alle porno is fout, zeker niet als de makers en acteurs – mannen én vrouwen – zich geheel uit vrije wil over geven aan de lust en het genot. Het is de (uitbuit)industrie er omheen die de grootste schade toebrengt. De kunstenaars en kunstenaresses – zowel als een aantal van de auteurs – in deze Kunstbeeld laten zien dat porno een beeldtaal is met een eigen validiteit en eigen codes. Binnen

het relatief veilige domein van de beeldende kunst worden de scherpe kantjes van het eendimensionale vrouwonvriendelijke lustbeeld afgeslepen, waardoor een in essentie zuivere visie op seks en genot overblijft.

In zijn essay voor dit nummer betoogt Ger Groot desondanks dat het beter zou zijn wanneer porno weer terug in de taboesfeer gestopt zou worden. Niet vanuit een neo-conservatieve opvatting, maar vanuit het idee dat de pornografie die te open in de samenleving zichtbaar is (bijvoorbeeld via de kunst) haar kick verliest, waardoor de industrie er omheen naar steeds extremere – en dus schadelijker – vormen op zoek gaat om de *thrill* levend te houden. Porno floreert bij de gratie van het ‘verboden zijn’ en zodra dat ‘verbod’ vervlakt, worden de grenzen opgezocht om het verbodene weer op te roepen.

Deze filosofische opstelling is van een wezenlijk ander karakter dan het moralisme van Plasterk. Groot distantieert zich niet van de pornografie, hij erkent slechts dat de prikkel van het verbod een integraal onderdeel is van de aantrekkingskracht ervan. Door de porno ‘zuiver’ te houden – dus met het verbod erin opgesloten – zal het beeldmiddel haar validiteit behouden in het spel van erotische en seksuele driften en niet extremiseren dan wel nog verder criminaliseren.

Groot pleit feitelijk voor een *vrijwillig* taboe, een in essentie positieve benadering van het onderwerp. Plasterk lijkt te neigen naar het verbod, al is het (nog) niet letterlijk via wetten, maar via zelfregulering. ‘Zelfregulering’ klinkt als een vrijwillige

handeling die de pornografie (seksualisering) hanteerbaar moet houden, maar Plasterk koppelt een moreel oordeel aan zijn visie – porno is fout – en dat doet Groot niet.

De context waarbinnen Plasterk zijn waarschuwende vinger opheft, heeft twee gezichten: het emancipatiedebat waarbinnen de positie van de vrouw – terecht – veilig gesteld wordt, maar ook de bredere signatuur van het Kabinet Balkenende IV. En deze signatuur is – ondanks de aanwezigheid van de PvdA – steeds nadrukkelijker christelijk. En dan ook nog van de protestantse soort. Aan de lopende band komen er opvattingen en ideeën uit de hoek van het kabinet die te maken hebben met de moraal en de zeden. Coalitiegeenoot ChristenUnie maakt er geen geheim van meer greep te willen hebben – middels overheidsbeleid – op het gedrag van de burger. Met de Bijbel als richtlijn in de hand natuurlijk. We mogen niet meer op zondag boodschappen doen, gezin & kind moeten meer dan voorheen centraal worden gesteld, er zouden zelfs een soort opvoedingscursussen moeten komen.

Het is bekend dat het (conservatieve) christelijke smaldeel van de (wereld)bevolking vanuit haar doctrine duidelijke opvattingen heeft over wat ‘zeden’ zijn. De afgelopen vijftig jaar zijn we hard bezig geweest om onder het ‘juk’ van die doctrine uit te komen, vanuit de liberale opvatting dat het individu zelf verantwoordelijk is voor zijn of haar (morele) grenzen. Nu de ChristenUnie en de protestantse/gereformeerde flank van het CDA gezamenlijk in het centrum van de macht staan, heeft het er alle schijn van dat ze pogen terrein terug te winnen op deze in hun ogen al te liberale ontwikkelingen. En de PvdA – onder meer via Plasterk – laat het gebeuren.

Is het wel de ‘pornificatie’ van de massamedia die voor de zorgwekkende, seksuele extremiteiten onder jongeren zorgt? Het oogt als een iets te simpele conclusie. De pornografie (of de gemeditateerde versie daarvan) is een makkelijk doelwit. Door het te verknopen met ‘verwilde zeden’ is het eenvoudig weg te zetten. Zolang er seksuele lustbeleving is, zal er echter pornografie bestaan. Als je al iets aan pornografie zou willen doen – en gezien het open vizier waarmee kunstenaars het onderwerp tegemoet treden, zoals blijkt in deze Kunstbeeld, is dat nog niet zo vanzelfsprekend – dan is dat eerder te bewerkstelligen via de fundamentele erkenning van porno (maar dus *inclusief* het taboe als inherent onderdeel van het mechanisme) van Ger Groot, dan via het moralistische vingertje van Plasterk.

[robbert@kunstbeeld.nl](mailto:robbert@kunstbeeld.nl)

# 2007 | 11

# Plasterk

# Kunsthall

2007 | 12.1

De Rotterdamse Kunsthall bestaat 15 jaar. Dit lijkt lang, maar is natuurlijk behoorlijk kort. Toch is het is alsof de hal er altijd al was, zo'n vanzelfsprekende positie heeft het instituut inmiddels in het Nederlandse museale veld ingenomen. De twee 'Wimmen' – eerst Van Krimpen, nu Pijbes – zijn erin geslaagd om een tentoonstellingsmachine in gang te zetten die al vele jaren schijnbaar moeiteloos zoemt. Schijnbaar, want zo makkelijk als dat lijkt, is het natuurlijk niet. De Kunsthall slaagt erin om tientallen tentoonstellingen per jaar neer te zetten met een groot publieksbereik en dat – heel belangrijk –, met een relatief lage subsidie. Het was de Kunsthall die onverbloemd tentoonstellingen programmeerde die zoveel mogelijk bezoekers moesten trekken om de exploitatie sluitend te krijgen (en zelfs winstgevend te maken). Dat was een vrij nieuw fenomeen in Nederland, wat meteen de nodige fronsende wenkbrauwen opleverde. Populisme! Een 'hogere' instituut als een kunstinstelling moest zich niet gaan richten op de smaak van het publiek, of de grillen van het publiek. Maar de leiding van de Kunsthall heeft zich nooit iets van deze impliciete oukaze aangeetrokken. Pop Art uit de verzamelingen van de vaderlandse musea, Dafjes, meestervervalser Han van Meegeren, design, het programma was breed en divers, toegankelijk, maar zeker niet oppervlakkig. Als Rotterdams instituut werd daar ook dapper 'Hand in hand kameraden' aan toegevoegd: Feyenoord-memorabilia. Voor de scherprechters was dat het definitieve failliet voor een serieuze kunstinstelling, maar het toonde het bijzondere karakter van de Kunsthall. Hoe breed, divers en

toegankelijk het programma ook is, kwaliteit staat steeds voorop. Inmiddels is het geen bijzonderheid meer dat musea en expositieruimtes op 'bezoekcijfers' programmeren. Die ontwikkeling was ook essentieel, omdat de kosten voor tentoonstellingen fors stegen – verzekeringskosten, transport, beveiliging, bruikleenbedragen –, terwijl de budgetten voor exposities laag bleven als altijd. Er is fors gebouwd en uitgebreid in de museumwereld in de afgelopen decennia, maar waar gemeenten en het Rijk wel willen investeren in 'steen', doen ze dat minder enthousiast in de 'software': het programma waarmee dat steen tot leven gekust moet worden. Terwijl tegelijkertijd wél verwacht wordt dat er drommen extra mensen naar de stad komen. Er is tenslotte door de gemeenschap fiks betaald voor al die 'nieuwe' musea. Een duivelse *pas de deux*. De Kunsthall heeft deze handschoenen voorbeeldig opgepakt en ook andere instellingen – zoals De Nieuwe Kerk en Singer Laren – weten inmiddels weg met deze meer commercieel ingestelde formule. Dat is ook goed. Het geeft een grotere bandbreedte aan programma, het heeft al tot verschillende tentoonstellingen van hoog niveau geleid die via de 'oude' methode te kostbaar zouden zijn geweest en het is meer in het algemeen goed dat er minder subsidie-afhankelijk wordt gedacht. Het gevaar is wel dat de successen als een boomerang terugkomen bij kunstinstellingen wier waarde het juist weer is om *niet* 'commercieel' te denken. Hoe inhoudelijk goed de 'commerciële' exposities meestal ook zijn, het zijn en blijven projecten voor de grote gemene deler. En voor een

gezond expositieklimaat moet ook het experiment, de niche, het specialistische of avant-gardistische een plaats krijgen. Ook daarin probeert de Kunsthall te voorzien, met name met de kleinere presentaties op de bovenverdieping, maar het laat onverlet dat de rol van gespecialiseerde musea nog steeds heel belangrijk is. En daarvoor is een basale hoeveelheid geld nodig, die nog altijd (deels) van de overheid moet komen. Want kunst kan wel brede bevolkingsgroepen aanspreken, maar het is nog steeds geen massaproduct. De Kunsthall kon mede zo'n impact hebben, omdat Nederland een klassiek museumland is: bijna iedere middelgrote stad heeft een museum met landelijke aspiraties en dus ook een ambitieus verzamelbeleid. In landen als Duitsland en Zwitserland is het aanbod veel gedifferentieerder. En daar zie je dus ook veel meer kunsthall-achtige instellingen. Daar zitten ook instituten die zich qua artistieke ambities ruimschoots kunnen meten met de avant-gardistisch ingestelde musea voor hedendaagse kunst in Nederland. Daar blijkt de Kunsthall-formule een wezenlijke toevoeging op het museale veld. En eigenlijk zouden we daar in Nederland ook naar toe moeten: minder 'beheer'-instituten die maar verzamelen en verzamelen en verzamelen (waarmee soms hetzelfde verzameld wordt als tien of twintig kilometer verderop) en meer kunsthallen. Zodat De Kunsthall niet meer een solitaire merknaam is in ons land, maar een van de topinstituten binnen het gamma van autonome presentatie-instellingen.

[robbert@kunstbeeld.nl](mailto:robbert@kunstbeeld.nl)

# Grote tentoonstellingen

Aan het einde van het jaar komen steevast de lijstjes. Zo ook van de kunstcritici die hun favoriete tentoonstellingen opnoemen. In de Volkskrant was een aparte Top 3 voor buitenlandse tentoonstellingen opgenomen (naast een Top 5 voor Nederland en Slechtste Top 3 voor Nederland), in de NRC was het gewoon een algemene Top 5. Drie Volkskrant-recensenten gaven hun mening en vijf NRC-critici. Acht in totaal dus.

De lijstjes zijn voor 2007 extra interessant, omdat alles in het teken leek te staan van de 'Grand Tour': de rondgang in de zomer langs de Biënnale van Venetië, de Art Basel, de Documenta en Skulptur Münster. Heel veel publiciteit, een opgepompt verwachtingspatroon. In de Grand Tour zouden we dé reflectie van de eigentijdse kunst zien.

Gezien de lijstjes van de Nederlandse critici van de vooraanstaande kranten NRC en Volkskrant heeft het allemaal weinig indruk gemaakt. Bij de drie VK-critici komt alleen de Documenta één keer voor: op een tweede plaats. Bij de NRC komt de Documenta twee keer voor (één keer op een eerste plaats, één keer op een vijfde plaats) en de Biënnale van Venetië één keer (op een eerste plaats, maar wel specifiek de installatie van Aernout Mik). Acht critici en de Documenta wordt drie keer genoemd en de Biënnale van Venetië één keer (op een deelpresentatie). Dat is erg mager.

Er is echter nog iets opvallends aan de lijstjes. Vooral solo's werden gewaardeerd. Van de 25 genoemde tentoonstellingen in de NRC, betroffen er slechts zes groepstentoonstellingen. Van de 24 genoemde goede tentoonstellingen in de Volkskrant ging het in negen gevallen om groepstentoonstellingen (bij de slechtste waren zes van de negen exposities groepstentoonstellingen!). Meermalen genoemd (zowel in Volkskrant als NRC): 'Vreemde Dingen, surrealisme en design' in Boijmans.

Wat – op drie keer de Documenta na – alom ontbreekt zijn de grote 'temperatuur-tentoonstellingen' in het buitenland. Geen Biënnale als geheel

dus bijvoorbeeld. Niet in Venetië, niet in Istanbul, niet in Athene, niet in Lyon, niet in Moskou, niet in Sharjah. En ook geen Skulptur Münster. En vrijwel niet één van de talloze grote thematentoonstellingen in Europa en de VS (alleen de expositie 'The Painting of Modern Life' in de Hayward Gallery in Londen wordt één keer genoemd).

Dit kan aan het gebrek aan niveau liggen van de betreffende tentoonstellingen, maar het kan ook aan een gebrek aan interesse in dit soort complexere tentoonstellingen liggen bij het gros van de critici. Of de gewinning aan megamanifestaties. Wat ook ontbreekt zijn de talloze beurzen. Die gelden duidelijk niet als 'serieuze' exposities, terwijl ze binnen het internationale krachtenveld sterk aan betekenis hebben gewonnen. Met name de Art Basel Miami Beach, de Art Basel zelf, de Frieze Art Fair en de Armory in New York zijn belangrijke magneten gebleken, waar omheen veel gebeurde en veel satellietbeurzen werden opgezet. De 'week Miami' begin december is voor velen in de internationale kunstwereld een *must*. In de week van Frieze Art Fair zet heel de stad Londen het beste beentje voor (een prestatie op zich). De beurzen zelf zijn ook steeds belangrijker jachtterrein geworden. Zeker in Miami zie je op de subsecties van de beurs veel talent dat later in museumshows, biënnales en belangrijke kunstcollecties opduikt (zie ook de Digital Diary op pag 14 t/m 17). In belang beginnen die beurzen te wedijveren met de Biënnales, al ligt de focus bij de beurzen natuurlijk nog steeds bij de verkoop en is de tweede categorie veel inhoudelijker georiënteerd. Desondanks is er een wederzijdse bevruchting en dat maakt ook de beurzen tot een belangrijke factor in het expositiecircuït. De tijden dat het louter commerciële uitdragerijen waren is wel voorbij.

De Art Basel Miami Beach staat zonder twijfel in mijn persoonlijke top vijf. Als evenement én als schouwplaats. Daarnaast waren de Biënnales van

Moskou en Sharjah interessant. De eerste, omdat een zeer boeiend vergelijk werd gemaakt tussen Russische en Chinese kunstenaars in het post-communistische tijdperk, de tweede vanwege de focus op ecologie, een onderwerp dat binnen de context van de Verenigde Arabische Emiraten heel actueel is. De Documenta staat ook in de Top Vijf. Het was knap dat Buerger & Noack binnen zo'n groot evenement (met al die mediadruk) terug wisten te gaan naar wat verbeelding nu eigenlijk inhoudt, niet alleen in louter esthetische zin, maar ook binnen specifieke politieke, geografische, sociale en religieuze condities. En dat ook nog eens door eeuwen heen met voor het grootste deel niet voor de hand liggende kunstenaars. De Biënnale van Venetië komt er niet in, omdat het Storr niet is gelukt om zijn hoofdpresentatie in de Arsenale en het Italiaanse Paviljoen urgentie mee te geven. De keuze voor 'geweld en oorlog in de hedendaagse kunst' was wel geëngageerd, maar kwam niet uit de verf. Münster was teveel los zand om ook echt hoog te eindigen. Het bleef bij een paar spannende individuele bijdragen. Sterk was wel de hierboven al genoemde expositie over schilderkunst in de Hayward Gallery, waarin de 'pas de deux' tussen schilderkunst en fotografie centraal stond. Een actueel onderwerp, dat vanuit het heden en het recente verleden werd belicht. Die tentoonstelling maakt mijn Top 5 vol.

En dan is het de vraag wat 2008 gaat brengen. Zullen de Manifesta (in juli in het Italiaanse Trento), de Biënnale van Berlijn (april), de Whitney Biënnale (vanaf maart in New York), de Carnegie International (vanaf mei in Pittsburgh) en de Aziatische biënnales (vanaf september) als grote manifestaties nu wel de eindejaarslijstjes van de Nederlandse critici gaan halen? Wie weet. En misschien ook wel een beurs links of rechts.

**robert@kunstbeeld.nl**

2008 | 02

# Promotie

Eigenlijk had u hier nu de woorden van Gijs van Tuyl moeten lezen. Die had dan met een gloedvolle tekst Minister Plasterk geprezen om de financiële inzet van het Rijk bij het realiseren van de nieuwe kunsttempel van het Stedelijk Museum aan het Museumplein in Amsterdam, maar had ook de rijken van Nederland opgeroepen om toch vooral ook nog een duit in het zakje te doen. Niet op een bedelachtige manier natuurlijk, maar in een gedreven betoog over het belang van cultuur voor de samenleving en hoe cruciaal het is dat het Stedelijk bij de tijd kan blijven en dus alle ruimte moet krijgen om de ontwikkelingen in de actuele kunst op de voet te volgen.

Helaas. Het blijft bij fictie. Deze plek is gereserveerd voor de hoofdredacteur van Kunstbeeld. En dat is Gijs van Tuyl niet. Noch is hij columnist voor dit tijdschrift, wat hij overigens best zou mogen worden, zolang hij niet over zijn eigen nering schrijft.

Bij de Art Newspaper denken ze daar anders over. En zijn ze veel ruimhartiger. Daar kreeg Sir Nicholas Serota – chef van het conglomeraat van Tate Galleries doorheen het Britse land – een plek op de ‘Editorial & Commentary’-pagina’s op internet voor een schaamteloos fondsenwerf-praatje voor de nog te bouwen uitbreiding van de Tate Modern (naar ontwerp van Herzog & De Meuron, die ook al de oude elektriciteitscentrale zelf verbouwden). Een paar citaten.

Eerst gaat er stroop om de mond van de Britse overheid: “The announcement by the British government that it is putting £50m towards the costs of the new development of Tate Modern is one of the most significant moves in public cultural policy in recent years. Not since the building of the British Library in the 1980s and 90s has there

been such a statement of confidence in Britain’s cultural future.”

Meteen in de tweede alinea komt de essentie: “Fifty million pounds is a substantial sum, but it represents only about a quarter of the total cost of the project, so we hope that others will follow the government’s lead, and that private donors, corporations, trusts and foundations will also recognise the confidence that the government’s commitment demonstrates.”

Wat verder volgt is pure pr-praat: “In 2000, an investment of £137m of public and private money created Tate Modern. In seven years, it has become the most popular museum of modern and contemporary art in the world, and the second leading free tourist attraction in Britain. What makes it unique among museums is that 50% of its visitors are under 35 years old.”

Of iedereen maar even wil schuiven.

De Art Newspaper is een grote meneer in kunsteland. Bovenop het nieuws, vaak met scoops, serieus, gedegen, breed en omvangrijk. De krant heeft een allure die kan wedijveren met de betere dagelijkse kranten. Juist daarom is het verwonderlijk dat Sir Nick zo uit mag pakken op de opiniepagina’s. Zeker bij The Art Newspaper die vrijuit over ieder schandaal bericht en daarbij vaak bijdraagt aan het discours. Hoe moet een krant die Serota zo de ruimte geeft voor fondsenwerving nog kritisch berichten over diezelfde fondsenwerving, indien nodig? Het zal en het kan, zo zal de hoofdredactie bezweren, maar in een kunstwereld waarin macht evenzeer een factor is als in het echte leven, doet het wel vraagtekens plaatsen.

Kunsttijdschriften moeten opereren in een schimmig evenwicht tussen kritische distantie en een

advertentiemarkt waar ze afhankelijk van zijn, omdat het geen warme-broodjes-publieksbladen zijn. Ook Kunstbeeld heeft daarmee te maken. Bij Kunstbeeld is er echter de gulden regel dat er geen automatische link is tussen adverteren en redactionele aandacht. Wel is het zo dat diverse musea en galeries waarover Kunstbeeld doorgaans bericht ook tot het adverteerdersbestand behoren. Logisch, hier vinden ze het publiek dat in hun exposities geïnteresseerd is, omdat dat ook de focus van het tijdschrift is. Kunstbeeld heeft één columnist die potentieel tot belangenverstrengeling zou kunnen leiden: Erik Bos, galeri houder van Nouvelles Images. Onderzoek zal echter uitwijzen dat de galerie niet extra aandacht krijgt in de ‘gewone’ kolommen en exposities worden er even hard gewogen als bij de rest. Zodra Bos echter in zijn column op zou roepen om toch vooral in zijn galerie de werken van kunstenaars te kopen die ook bij anderen worden aangeboden, gaat het mis.

Sir Nick pleit voor een prachtig doel: een verdubbeling van de Tate Modern. Hij had daarover geïnterviewd mogen worden door de Arts Newspaper, er had een nieuwsbericht over geschreven kunnen worden, hij had een brief kunnen sturen naar de redactie. Maar een plek op de ‘Editorial & Commentary’-pagina is volstrekt misplaatst. Het bevestigt het cultuurtje van nepotisme dat toch al rond de kunst hangt. En daarmee bewijst de Art Newspaper de kunstwereld geen goede dienst. Als Gijs van Tuyl nog geld nodig heeft voor het nieuwe Stedelijk, nodig ik hem van harte uit om daarover door een van de redacteuren aan de tand gevoeld te worden.

[robbert@kunstbeeld.nl](mailto:robbert@kunstbeeld.nl)

# Beurzentrauma

Het gaat niet goed met de kunstbeurzen in Duitsland. Op de website van de Art Frankfurt (eigenlijk begin april) staat: 'Dear art lovers, We would like to let you know, that together with our shareholders the decision has been made, that fine Art fair Frankfurt 2008 will not take place. (...) The world is currently witnessing an oversupply of art fairs, and this has led to extremely fierce competition. In this environment, the third edition of the fair this year would hardly have met with our high standards.'

In Düsseldorf was het nieuws ook al niet vrolijk: 'After the success of its premiere in april 2007, the organizers of dc duesseldorf contemporary announced today that the contemporary art fair in duesseldorf, planned for April 17 to 20, would not be held this year. Various reasons led the organizers to reach this decision: the current crisis in

German art fairs set off a series of restructuring measures and uncertainty at the beginning of the year. All indications are that art market activity concentrates on a few art fairs with international and not just german significance. The organizers of dc are also currently holding talks with other art fairs with the intention of consolidating and strengthening germany as an art fair venue. The outcome of these talks is still open and for this reason it does not seem sensible for dc duesseldorf contemporary to take place in spring 2008.' Daar kwam nog het nieuws bij dat de directeur van de Art Cologne (16 - 20 april) is ontslagen, een paar maanden voordat de beurs opent. De Art Cologne ligt ook fors onder vuur. Decennia lang behoorde het tot de top op beurzengebied, maar sinds Frieze in Londen en Art Basel Miami een jaar of vijf geleden op de kalender verschenen, is de status rap verdampt. Er werd zelfs geswitcht van de novembermaand naar de aprilmaand, om de concurrentie in Engeland en Florida te ontlopen. Nu staat de beurs in hetzelfde weekend als de Art Brussel geprogrammeerd. Vorig jaar stond daar de dc fair in Düsseldorf nog naast, maar die is na de eerste editie al weer gesneefd.

In de Verenigde Staten is het al niet veel beter: 'WASHINGTON, DC (February 13, 2008) – artDC organizers regretfully announced today their difficult decision to cancel the 2008 show due to the recessionary nature of the present economy. (...) The world of art fairs has expanded globally while galleries and dealers are narrowing their field of participation to the proven markets, such as New York and Miami.'

Beurzen komen, beurzen vergaan. Waar in Frankfurt, Düsseldorf en Washington de beurzen het dus klaarblijkelijk niet redden (en Keulen aan opnieuw een serieuze *rethink* toe is), daar gaat het in bijvoorbeeld New York en Miami juist heel goed. Althans zo lijkt het. In de afgelopen drie jaar heeft zich in Miami de grootste gekte voorgedaan: van één of twee *side fairs* is die in een paar jaar tijd gegroeid naar rond de twintig beurzen rond de hoofdbeurs. Daar lijkt de top van de hausse echter wel bereikt. Misschien dat 2008 nog wel veel activiteit zal opleveren, maar ook in Miami begint de metaalmoetheid toe te slaan. Het idee van een bonanza van beurzen – waar dan ook van alles omheen gebeurt – blijkt echter ook wel vruchtbaar. Er ontstaat een soort 'kunstweek' in

die steden, die veel energie genereert.

Opvallend is dat de kunstbeurzen die er nu (tijdelijk) mee ophouden, expliciet de economische positie noemen. Meestal zijn galeriehouders en beursorganisatoren niet zo scheutig met dit soort informatie, bang voor een negatief vliegwieleffect. En misschien is het ook wel een bliksemafleider. Er is zo'n explosie aan kunstbeurzen geweest in de afgelopen vijf jaar, dat het bijna niet vol te houden was. Niet voor de organisatoren om de stands verkocht te krijgen, niet voor de galeriehouders om ze allemaal te vullen.

In de huidige pikorde zijn Londen (Frieze in oktober), Basel (Art Basel in juni), Miami (Art Basel Miami Beach in de eerste week van december) en New York (Armory in maart) de nummer één. Daar kort op zitten Parijs (Fiac, oktober) en Madrid (Arco, februari). Keulen (april) en Brussel (april) staan al weer een treetje lager. Rotterdam (februari) en Amsterdam (mei) zijn 'kleingeld' in het internationale circus.

De vraag is wat er met Berlijn (oktober) gaat gebeuren, zeker gezien de bewegingen in het 'westen' van Duitsland. Het mooiste zou zijn, wanneer die beurs uitgroeit tot écht belangrijke kracht. Economie is daar minder snel een excuus, omdat de kunstmarkt in Berlijn al jaren niet op een florerend niveau draait door het gebrek aan kapitaalcracht en verzamel potentieel (alle grote fabrieken en bedrijven zitten in het Ruhrgebied en het financiële centrum ligt nog in Frankfurt). De artistieke context van Berlijn is echter fantastisch. De Art Forum Berlin kan minimaal mee op het niveau van Fiac en Arco (en in potentie hoort de Art Cologne daar ook bij).

Dát er een *reshuffle* komt, is heel goed. De Top 4 (Londen, New York, Basel, Miami) voor het échte internationale geweld, de middengroep van 4 (Parijs, Madrid, Berlijn, Keulen) daaronder op Europese schaal. En dan verder de 'lokale' beurzen (zoals Rotterdam en Amsterdam) voor die markten. Het maakt het beurzencircuit overzichtelijker en haalt ook de druk van de ketel voor zowel galleries als verzamelaars en andere 'volgers'. Het is duidelijker waar je op welk moment moet zijn. Hopelijk krijg je dan ook scherpere profielen van die beurzen en probeert niet *iedereen* hijgerig in dezelfde vijver te vissen.

[robbert@kunstbeeld.nl](mailto:robbert@kunstbeeld.nl)

2008 | 04



Wim Pijbes werd begin februari benoemd tot nieuwe directeur van het Rijksmuseum. Feest. Champagne. De vlag uit. Een paar weken later volgde het 'cadeautje' van Minister Plasterk: de aanbesteding van de nieuwbouw moest opnieuw. Au! Het toch al niet gezegende nieuwbouwproces van het Rijksmuseum kreeg een nieuwe opdoffer. En Pijbes kan zich opmaken voor nog een paar jaar extra mede-bouwheerschap. Dat zal wel even aangekomen zijn.

Wat ging er mis? In een aanbestedingsperiode van maanden werd de ene partij ingelicht over het afhaken van de andere partij. En ja, dan gaat die ene partij niet steeds op het 'kantje' zitten. Dan is er ruimte om ruimer te budgetteren, risico's extra af te dekken, minder kritisch te zijn bij het selecteren van de (vele) onderaannemers. En dan kom je uit op 222 miljoen euro, in plaats van de door het ministerie berekende 134 miljoen. Op die 222 miljoen had de BAM – om die bouwgi-gigant gaat het – met 45 man vier maanden gestudeerd en bij 500 onderaannemers offertes aangevraagd. Ze kwam tot de conclusie dat 600 bouwlieden ongeveer 32 maanden bezig zouden zijn. Het ministerie had twee organisaties aan het rekenen gezet – ook met veel man over een lange tijd – en die kwamen beiden op die 134 miljoen uit.

Op zich is het logisch dat een overheid zegt: bekijk het maar, als je bijna 90 miljoen boven het 'reële' bedrag uitkomt. Het is echter zeer de vraag of het op de lange termijn ook lonend zal zijn om nu de kont tegen de krib te gooien en een nieuwe – Europese – aanbesteding in te gaan.

Gezien de tijd die de BAM nodig had, vallen er niet voor het einde van het jaar nieuwe biedingen te

verwachten. En dan? Hoe groot is de kans dat die in de buurt van de 134 miljoen zullen liggen? Het is hoogconjunctuur in de bouw. Een jaar erbij betekent wéér hogere prijzen. Alle grote bouwbedrijven werken met onderaannemers. Dat betekent dat op sommige zaken dubbele marges zitten: die van de onderaannemer en die van de aanbestedder. Wanneer het ministerie maar met één maal de marge rekent is dat op zich logisch, maar niet reëel. Daarnaast heeft de BAM al aangegeven dat luxe materiaalgebruik, een strenge brandbeveiliging en een dure overkapping de prijs behoorlijk hebben opgedreven. Dat weten de toekomstige aanbesteders ook. Hoe groot is dan nog de kans dat een nieuwe bieding in de buurt van de 134 miljoen komt?

Eind 2003 sloot het hoofdgebouw van het Rijksmuseum de deuren. Sindsdien bestaat het Rijks de facto uit een serie zalen in de Zuidvleugel. De bouw gaat zeker drie jaar duren. En er is nog geen aanbesteding. We moeten dus inmiddels al naar minstens 2013 gaan kijken voordat het Nieuwe Rijksmuseum glorieus kan worden geopend door Koning Willem IV. Maar omdat bouwprojecten meestal uitlopen, ligt 2014 meer voor de hand. En dan moeten we hopen dat de aanbesteding niet nog meer tijd gaat kosten. Zonder garanties dat er wezenlijk veel minder dan 222 miljoen moet worden uitgegeven.

Dat de bieding van BAM slikken was, is duidelijk. Dat ze misbruik hadden gemaakt van het gebrek aan concurrentie ook. Maar ja, dat krijg je als je dat zelf verklapt. De vlag van goed rentmeesterschap die de minister nu ineens is overvallen lijkt prachtig en goed. Passen op belastinggeld en zo.

Maar het is sterk de vraag of dat wel het geval is. Het Engelse spreekwoord 'penny wise, pound foolish' kon wel eens van betekenis gaan zijn hier. De 134 miljoen euro halen is een utopie. De kans dat de bieding eerder richting de 200 miljoen zal gaan, is niet onredelijk, gezien de huidige bedragen in de bouwbranche. We zitten dan echter wel met wéér minimaal een jaar vertraging. En het museum is al veel te lang dicht.

Het Rijksmuseum is een prestige-object met grote toeristische waarde. Nog steeds stromen er honderdduizenden toeristen doorheen, maar als je kijkt naar het lijstje van de Art Newspaper dan staat het Rijksmuseum niet eens bij de eerste zestig musea ter wereld als het op bezoekerscijfers aankomt. Het Van Goghmuseum wel, op de 25ste plaats. De internationale status zal het museum niet zo snel verliezen, gezien de collectieschat, maar ieder jaar langer dicht betekent ook minder bezoek, minder uitstraling, bloedarmoede in het Amsterdamse tentoonstellingsaanbod.

De staat had moeten slikken bij de bieding van de BAM. Een hoge bieding waar ze door eigen geklungel mede verantwoordelijk voor is. In plaats daarvan staan ze nóg meer vertraging toe, waardoor onze nationale expositie-instituut straks een tienjarig sluitingsjubileum kan gaan vieren. Zonder garanties dat de nieuwe biedingen wezenlijk lager uit zullen vallen. Het is ook treurig voor Wim Pijbes. Die kan nog de volgende vijf jaar bouwheer spelen. Ik zie hem liever mooie exposities maken.

[robbert@kunstbeeld.nl](mailto:robbert@kunstbeeld.nl)

2008 | 05

# Vertraging

2008 | 06

# America America

De discussie blijft actueel: subsidiëren of niet? In Rotterdam moet ineens de Kunsthal dicht van de Rotterdamse Kunstraad (een duidelijk 'schot voor de boeg' om de gemeenteraad wakker te schudden), in Amsterdam vreest het Stedelijk dat het niet voldoende geld zal hebben om alleen al het nieuwe gebouw te verwarmen.

We gaan er maar vanuit dat dit financiële gat in de hoofdstad uiteindelijk wel gedicht gaat worden – is het niet vanuit het ene potje, dan wel het andere –, maar de signalen zijn wel duidelijk: ook de topinstituten in Nederland zijn niet zeker van hun geld. Gemeentes worden steeds selectiever in wat ze wel en niet subsidiëren. Dat getuigt van goed kruidenierschap, maar het getuigt ook van een sterk veranderde houding ten opzichte van subsidiëring. Met name de zaak van het Stedelijk roept vraagtekens op. Dat musea en expositieruimtes voor hun tentoonstellingsprogramma meer en meer moeten gaan leunen op sponsorgeld en eigen (entree)inkomsten zat er al jaren in. En dat is ook een prima ontwikkeling. Helemaal achterover leunen tot het geld binnenstroomt voor 'leuke dingen' is niet meer van deze tijd. Maar het wordt wel anders wanneer musea ook voor hun dagelijkse kosten – gebouw en onderhoud, maar ook bijvoorbeeld personeel of bureaunkosten – naar externe financiers moeten uitkijken. En dat is wel het eerste signaal in Amsterdam.

Al jaren is er de roep om meer naar de Verenigde Staten te kijken voor het runnen van onze musea. Daar is particulier geld dé drijvende kracht achter de kunstinstututen. Dat gaat ook wel eens mis. Zo kan het gebeuren dat een sectie van een museum een deel van de dag gesloten is uit personeelsgebrek. Dan blijkt hoe kwetsbaar zo'n organisatie is. In Nederland zijn we nog niet zo ver. Gelukkig. Maar we moeten er ook voor zorgen dat het niet zo ver komt. Nederland is en wordt geen Verenigde Staten. Dat is ook simpelweg een kwestie van getallen. Het Stedelijk heeft niet een meneer Lauder, die 'even' honderd miljoen schuift voor een nieuw gebouw voor het Whitney Museum. En er zijn signalen dat de aandacht van sponsors zich verlegt van kunst & cultuur naar milieu en 'groen'. Kunst is niet zo salonfähig meer voor de marketingafdelingen van bedrijven. Ondertussen hebben we wel een museuminfrastructuur die onderhouden moet worden. En die ieder individueel de druk voelen om bezoekcijfers te genereren. Het is een duivelse positie: er moeten grote tentoonstellingen gemaakt worden om de gemeenteraden tevreden te houden (publieksbereik), maar het

geld ontbreekt om die écht grote tentoonstellingen ook daadwerkelijk te realiseren.

Het is een sluipend proces. In Nederland hebben we de afgelopen tien jaar nauwelijks grote tentoonstellingen gehad die grensoverschrijdend de aandacht trokken. Sonsbeek 2008 is er voor het eerst sinds jaren weer één (met overigens 'Lustwarande' in Tilburg deze zomer als geheim-tip). Verder gaat het om solo's die een vooral Nederlands bereik hebben, van kunstenaars die internationaal al veel eerder in beeld waren of een grote eenmanstentoonstelling hadden. En dat was ooit echt anders.

Wanneer je naar Londen of New York gaat, dan is er altijd een tentoonstelling van importantie. Vaak meer. Tentoonstellingen die je blik herijken, die een verdiepende kijk in een oeuvre geven, die een bijzondere ervaring oproepen, die iets toevoegen aan dat wat je weet. Amsterdam of Rotterdam of Den Haag is geen New York of Londen. Dat hoeft ook niet. Er hoeft ook niet iedere maand iets spectaculairs te zijn. Maar zó weinig en infrequent is ook niet goed. Het avontuur of de ambitie is in Nederland simpelweg te gering om 'signature shows' te maken. Geld zal zeker een geldig excuus zijn. Maar ook niet helemaal. Met een goed plan moet je ver kunnen komen. Wat dat betreft is de toenadering tussen musea en privé-verzamelaars die we de afgelopen jaren zien in bijvoorbeeld Rotterdam een goede zaak.

De musea moeten dus meer in beweging komen, maar het is natuurlijk ook van belang dat de gemeenten voorwaardenscheppend blijven. De 'zachte' componenten van het museumbedrijf – waaronder exposities – mogen best meer overgelaten worden aan privé-geld. Het runnen van een museum dient echter gegarandeerd te worden door de overheid. Als Amsterdam investeert in een nieuw museumgebouw dan is dat prachtig (alhoewel het bij het Stedelijk wel een erg moeizaam proces is geweest), maar dan moet de gemeente ook B zeggen en zorgen dat in ieder geval de basale kosten van dat nieuwe gebouw zijn gedekt. Dan kan de staf gaan werken aan een opvolger voor 'Bewogen Beweging' (1961), 'Op Losse Schroeven' (1969) en 'Wild Walls' (1995). Terug naar de top is in ieder geval op papier in Amsterdam het doel. Het gebouw is er straks voor. Het zou zonde zijn als de aandacht (en het geld) vervolgens naar andere zaken gaan dan het artistiek-inhoudelijke programma.

[robbert@kunstbeeld.nl](mailto:robbert@kunstbeeld.nl)

Er wordt vaak gefilosofeerd over het wezen van de beeldende kunst. Wat is de essentie ervan? Waar staat het voor? Het zijn metavragen die nooit een echt bevredigend antwoord krijgen, omdat de perceptie van beeldende kunst geen universele formule kent. Je kunt het proberen te definiëren, maar iedere definitie schiet tekort. De meest simpele route is de opvatting dat beeldende kunst gaat over alle artistieke uitingen die 'beeldend' zijn. Maar ja, beeldend, moet het dan gaan over een twee- of driedimensionale afbeelding of kan een beeld ook onstoffelijk zijn en alleen gestalte krijgen als een idee in het hoofd (het essentiële vertrekpunt van de conceptuele kunst)?

De twintigste eeuw heeft onze opvattingen over (beeldende) kunst fors op zijn kop gezet. Zozeer dat een eenduidige lezing of definitie niet meer mogelijk is, voor zover dat al het geval was. Het negentiende idee van 'vorm en schoonheid' als basiswaarden van beeldende kunst is rigoureuus op de helling gegaan. In de afgelopen eeuw is het wezen van wat kunst is grondig herdacht en herwerkt; vanaf het idealistische idee van de maakbare samenleving van de modernisten naar de 'chaos' van Dada en de na-oorlogse expressieve ontbolstering om via het formele niets van de conceptuele kunst en de postmodernistische 'make believe' voorlopig te eindigen in een integratie in de visuele overdaad van het hedendaagse multimediale tijdperk.

Maar waar staat de kunst nu? Wat is haar waarde, wat haar kracht? De hedendaagse kunst van vandaag wordt sterk gedictieerd door verzamelaars. Particulier geld (of dat nu van de koning, de Paus of de handelaar was) heeft altijd een belangrijke rol gespeeld. Ook nu. Een galerist verkoopt zijn waar liever aan Rubell, Saatchi of een andere belangwekkende collectioneur dan aan een gemiddeld museum. Als het aanbod op een beurs als Art Basel (in juni altijd het Mekka van de kunstbeurzen) representatief is – en dat is het –, dan overheerst de idee dat kunst een 'decorstuk' aan de wand is. Het gros van de werken geeft een eigenzinnige reflectie op de werkelijk-

heid, maar is vaak in de kern niet meer dan een esthetisch spel. Het zijn visies op de wereld en maatschappij die 'klein' en individueel blijven. In de sectie 'Art Unlimited' – die met ruim vijftig grote installaties een expositie op zich is – komen wel politieke dimensies voor, maar echt grote statements ontbraken. De Chinees Qiu Anxiong maakte nog het grootste gebaar met een echte treinwagon waarbij op de ramen archiefmateriaal uit de communistische tijd wordt afgewisseld met schaduwspelen die een unheimisch commentaar vormen op die beelden. Het is een uitzondering. Kunstenaars die zich op een felle manier tot de politieke realiteit verhouden zijn schaars. Op de laatste Biënnale van Venetië werd door curator Robert Storr een poging gewaagd om in de Arsenale de oorlog (in Irak) centraal te stellen. Het werd een benauwende, hermetische affaire. Het zijn kunstenaars als Christoph Büchel (bijtend cynisme), Gregor Schneider (radicaal), Santiago Sierra (grimmig) en Thomas Hirschhorn (exuberant) – niet in Venetië – die het lukt om op een overtuigende manier een kritische dialoog op gang te brengen, een cruciale kwaliteit van kunst.

'Politieke kunst' is link terrein. De oorlog in Irak en '9-11' zijn dankbare handvaten, maar het gevaar voor pamflettisme ligt op de loer. Kunst als instrument voor een politiek doel heeft een beladen geschiedenis. Toch kan er genoeg. Zoals de kunstenaars hierboven laten zien, maar ook bijvoorbeeld Jeanne van Heeswijk met haar 'sociale sculpturen'. Dat is kunst die meer poogt te zijn dan esthetische zelfbeleving.

Het is niet ontoevallig dat Anna Tilroe in haar editie van Sonsbeek een poging doet om kunst weer in de positie van 'betekenisvol' te krijgen. Zij hunkert naar kunst met wezenlijke posities. En dan gaat het niet om platte verwijzingen naar oorlog voeren of een exhibitionistische uitvergroting van 'leed', maar juist om grotere thema's. Beeldende kunst is het meest interessant wanneer het grote onderwerpen tot de intimiteit van een kleine, persoonlijke ervaring weet terug te brengen. De dood,

de liefde, het lijden, de melancholie, vreugde, het zijn ongreepbare metabegrippen die in een enkel kunstwerk tot een intensieve beleving kunnen worden gemaakt. Zie ook het beeldessay in dit nummer van Kunstbeeld.

Gelukkig zijn er genoeg kunstenaars die dat kunnen. Die zag je in Basel een beetje in de sectie Art Unlimited, maar je zie het vooral in Pittsburgh op de Carnegie International (waar we dit nummer opnieuw over berichten in Kunstbeeld), in Sonsbeek onder de noemer 'Grandeur' (een beeldimpressie van de 'Processie' van Sonsbeek staat ook verderop in dit nummer) en deze zomer ook nog in de Lustwarande van Tilburg, die veranderd zal zijn in een 'Wanderland'.

Kunst raakt aan emoties, heeft verfijning en enta-meert een blik die een referentiekader en perspectief heeft. Opeenvolgende generaties kunstenaars weten dit referentiekader continu te vernieuwen, inspeland op de ontwikkelingen in de maatschappij. In de huidige tijd is dat bijvoorbeeld de influx aan beeldcultuur in de massamedia.

Een brede blik is juist in het politieke klimaat van vandaag broodnodig. De verruwing in opvattingen over de 'ander' is in de afgelopen vijf jaar razendsnel toegenomen. Het is stoer om bot, intolerant en politiek incorrect te zijn. Harde, egocentrische taal vult de blogs en fora op internet. Er is een groot gebrek aan verfijning over een breder kader. Of kunst het magisch elixer is – een echo van het 'maakbare' denken – is de vraag. Maar dat kunst (en cultuur in het algemeen) een wezenlijke rol speelt in het gezond houden van het gemeenschappelijke leefklimaat, staat buiten kijf. Zonder kunst verschaalt het leven. Dat besef mag wel wat nadrukkelijker doordringen in de hoofden van de cultuurnihilisten, waar Nederland nog te vol mee zit. Anna Tilroe wil met haar 'grandeur' misschien te schoolmeesterig verheffen. Maar ze ziet scherp dat de kunst weer haar centrale plek als spiegel van cruciale levensvragen terug moet krijgen. Zonder moralistisch sausje.

[robbert@kunstbeeld.nl](mailto:robbert@kunstbeeld.nl)

# De staat van de kunst 2008 | 7.8

# Soep

In Tokio ligt een prachtig betonnen parkje, ontworpen door de fameuze architect Tadao Ando. Het is een opeenvolging van hellingbanen en passages, afgewisseld met waterpartijen. Klein, maar fijn. De attractie van het parkje – naast de architectuur – is een bonte mengeling aan kunstwerken die tot de canon van de westerse kunstgeschiedenis behoren: Het Laatste Oordeel van Michelangelo, een Van Gogh, een Renoir, een langgerekt Waterlelie-schilderij van Monet, het is er in soorten en maten. Allemaal reproducties op tegels, prachtig van kleur, één op één, technisch heel goed gedaan. Nog nooit zag je Het Laatste Oordeel zo vol in de zon! Japanners hebben iets met de klassiekers uit de Westerse kunst. Zelf hebben ze niets, soms lukt het om voor veel geld een collectie naar Japan te lokken, maar nooit de absolute topstukken. Vandaar dat zo'n kopieënfeest in dat verfijnde betonparkje een heldere logica heeft en voldoet als surrogaat.

Kopieën aan de wand verwacht je echter niet snel in een Westers museum. En zeker niet, wanneer de originelen in eigen bezit zijn. Groot was de schok in het SMCS, het tijdelijke bivak van het Stedelijk Museum in het oude postkantoorgebouw naast het Centraal Station. Daar loopt een tentoonstelling over Willem Sandberg, de fameuze directeur die vlak na de oorlog het Stedelijk de naam bezorgde waar het decennia lang op teerde. In die tentoonstelling zijn foto's opgenomen van onder meer Eva Besnyö, Aart Klein, Emmy Andriess en Kas Oorthuys. Althans, dat willen ze ons doen geloven. Wat er hangt, zijn laserprints van de originelen, een aantal maanden geleden gemaakt. Reproducties. In het Stedelijk. En nog van slechte kwaliteit ook! Want Aart Klein, dat gaat over keiharde zwart/wit-contrasten. En niet over grijze soep, wat de gelaserprinte versie er van maakt. Bij de eerste aanblik van de zaal kreeg je de indruk dat er het fotowerk van één kunstenaar hing, terwijl het gaat om een aantal van de grootste namen uit de – recente – Nederlandse fotogeschiedenis.

De argumenten zijn natuurlijk te verzinnen: de originelen kunnen niet tegen kaal, koud tl-licht, de lichtsoort die het SMCS domineert. Hang ze dan niet op! De slecht verlichte zalen zijn conditioneel niet geschikt voor dit soort werk, dus moet je ze daar ook niet laten zien. Andere keuzes maken. En als dat betekent dat die tentoonstelling moet worden afgelast, dan is dat zo. Op deze manier wordt Sandberg namelijk geen recht gedaan. Erger nog: het eerbetoon verandert in een schertsvertoning.

Dat geldt ook voor de 'klassiek modernen' die hardnekkig in de onzalige zalen worden opgehangen. Zoals werken van Willem De Kooning. De grootmeester van het Abstract Expressionisme liet op Long Island speciaal een atelier bouwen waar het licht uit het noorden via grote ramen prachtig op zijn schildersezels zou vallen. 'North Atlantic Light' heet – heel toepasselijk – één van de schilderijen in de collectie van het Stedelijk, een werk dat uit de late jaren zeventig stamt. Nou, geen noorderlijk licht in het SMCS. De slagschaduw van tl-buizen, dat is waar 'North Atlantic Light' het mee moet doen. De schilderijen die aan de Paulus Potterstraat zo glorieus aangelicht werden, hangen in het SMCS te verkommeren in de schaduw. In het donker dus. In datzelfde zaaltje treft het grote werk 'Charlene' (1954) van Robert Rauschenberg hetzelfde lot. Evenals 'Rosy fingered dawn at Louse Point' van opnieuw De Kooning. En wat te denken van de sculptuur van De Kooning in die middenzaal. Die staat ook zo in het donker, dat hij bij waarneming haast niet eens meer driedimensionaal is. Een 2D-silhouet. Meer niet.

En zo gaat het lichtleed verder in SMCS. Expressionistische schilderijen die vlak en vaal worden in het tl-licht. Een 'Boite-en-valise' van Marcel Duchamp, waar je zo ongeveer een zaklamp bij nodig hebt om hem goed te kunnen zien. Het is duidelijk: redt de prachtige collectie schilderkunst van het Stedelijk uit de klauwen van het SMCS. Doe er leuke dingen. Eigentijdse dingen. Experimentele dingen. Breng er de jongste kunst binnen. Pak uit met hedendaagse shows. Doe wat het Van Abbemuseum deed in zijn tijdelijke behuizing aan de Vonderweg: draai een contemporair programma waar nu nog over gesproken wordt, terwijl de Vonderweg al weer een paar jaar dicht is. Jan Debbaut zag het daar snel: de moderne meesters pasten niet in het oude Philips-fabriek. En dus gingen de Picasso, de El Lissitzky's en de Chagall het depot in voor een jaar of zeven. Dat moet in het Stedelijk ook gebeuren (en hopelijk worden het daar maar vijf jaar). Gelukkig is de nieuwe directeur Gijs van Tuyl diezelfde mening toegedaan. En ziet hij het ook als een van zijn eerste taken om iets aan het licht te gaan doen in het postkantoor. En wil hij een jong programma gaan draaien. Eindelijk.

Maar hang vooral nooit meer kopieën op in het Stedelijk Museum.

[robbert@kunstbeeld.nl](mailto:robbert@kunstbeeld.nl)

iprtaeaortqndab  
raprtaea  
tiioor





VROM		Rijksgebouwendienst	
<b>Nieuwbouw RACM</b> (Rijksdienst voor Archeologie, Cultuurlandschap en Monumenten)			
<b>en KADE</b> (Wenst aan de Eem)			
Projectmanagement:	Rijksgebouwendienst	Haarlem / Den Haag	
Architectuur:	Navarro Baldeweg Asociados	Madrid	
	A+D+P architecten	Amsterdam	
Directievoering:	Stevens en Van Dijk	Amersfoort	
Installaties:	HE adviseurs	Rotterdam	
Bouw fysica:	DGMR	Arnhem	
Constructie:	ABT bv	Velp	
Aannemers:			

# Kunstbeeld wenst Robbert veel succes in zijn nieuwe 'Wonderland'



