

## Het gastatelier als motor van vernieuwing

Het kunstmuseum is langzamerhand een oude man geworden. Wie een frisser, moderner museum wil, kan niet om het gastatelier heen. Geef kunstenaars de kans om leven in het museum te brengen.

Verlangen naar een nieuw museummodel typeert een oude wereld. Daar waar het museum al langer bestaat, komt de sleetsheid het eerst aan het licht. Het scherpst bij musea voor moderne en hedendaagse kunst. Misschien is het besef dat het moderne museum een oude man is geworden wel nergens zo pregnant op de voorgrond getreden als in Amsterdam, waar het Stedelijk Museum in anderhalf decennium van een magische voorhoede positie tuimelde naar de staat van een somnolent schathuis. Of het verbleekte imago alleen op het conto van een tekortschietend tentoonstellingsbeleid moet worden geschreven, is echter de vraag. Het is ook een gevolg van een algemene culturele en sociaal-economische ontwikkeling, die de mensen blasé en gemakzuchtig heeft gemaakt.

Musea hebben altijd welvaart en macht gemarkeerd, daarom kennen West-Europa en (overigens in veel mindere mate) de Verenigde Staten er zoveel. Musea visualiseren het geestelijk erfgoed, ze vormen de pronkkamers van het artistieke vernuft. En wat meer is: het museum voor hedendaagse kunst accentueert het gesofisticeerde niveau van een samenleving. De behoefte om zo'n museum op te zetten, ontstaat dan ook automatisch in gebieden die hun sociaal-economische spurt op immateriële wijze willen verzilveren. Zo bestaat het Museum of Contemporary Art in Sydney, met viereneenhalf miljoen inwoners de grootste stad van Australië, nu een dikke tien jaar, en begint menige expanderende stad in Oost-Azië te dromen van een modern museum. Vaak gaat daar een biënnale aan vooraf. De biënnale van Sydney dateert van 1973 en liep vooruit op een reeks nieuwe biënnales die zich, als betrof het een omgekeerde zijderoute, ontwikkelen langs een oostwaarts georiënteerd traject. Na de biënnale van Istanboel volgden onder meer die van Kwang Ju in Zuid-Korea, die van Shanghai en in 2004 die van Peking.

**Levendig museum** Dat het museum een ideale plaats is waar de kunst een publiek ontmoet en het publiek de (veranderende vormen van) kunst, daarover verschildt niemand van mening. De zichtbare tentoonstelling vormt onbetwist de essentie, naast het veel onzichtbaarder collectiebeheer. Al geruime tijd is de tentoonstelling onderwerp van theoretisch onderzoek. Zij valt te benoemen als een conditie die in termen van 'plaats' én 'gebeurtenis' kan worden begrepen. Het samenvallen van plaats en gebeurtenis is vooral door Franse theoretici, onder invloed van Daniel

Buren, expliciet gemaakt.<sup>1</sup> Zo'n dynamische opvatting van het exposeren, die refereert aan de klassieke regels van het theater: de eenheid van tijd, plaats en handeling, vormt een bruikbaar kader voor het dynamische museummodel, waaraan in Nederland, gezien het stof dat krantenartikelen onlangs hebben doen opwaaien, grote behoefte blijkt te zijn.<sup>2</sup> Wie een levendig museum wil, zou het aspect 'gebeurtenis' wat ernstiger kunnen nemen.

In Amsterdam werd al in de eerste decennia na de oorlog flink gemopperd: Willem Sandberg was met zijn jonge kunstenaars een ramp voor het museum en voor de stad die dat allemaal moest financieren. Achteraf werd Sandberg beschouwd als een pionier en zijn beleid als voorbeeldig, nieuwe musea spiegelde er hun opzet aan. Hij doorbrak de museale codes door letterlijk het leven in het museum te brengen: behalve levende planten, muziek, filmvoorstellingen en design, bracht hij vooral ook levende kunstenaars en hij maakte tentoonstellingen die een directe relatie hadden met wat in de ateliers gebeurde. Later begon men het museum echter vooral te zien als iets van een hogere orde, een plaats voor selecte, museale kunstwerken, een huis voor gewaarborgde visuele betekenis. Van Wim Beeren werd nauwelijks gewaardeerd dat hij voortdurend tot een vergelijk wilde komen met wat in Oost-Europa, Zuid-Amerika, de Sovjet-Unie of op tv gebeurde.<sup>3</sup> De aansluiting van de kunst op het leven voltrok zich elders.

**Gekraakte ruimte** Terwijl het lokale kunstleven in de jaren tachtig een platform kreeg in de schaduw van de musea (Fodor/Stedelijk Museum Bureau Amsterdam, de stadscollectie en Tent in Rotterdam), begonnen jonge kunstenaars zich op eigen kracht te manifesteren. Overal in Nederland kwamen rond 1980 kunstenaarsinitiatieven op, doorgaans in gekraakte ruimtes die een uitdaging vormden voor een dynamisch, autonoom en non-commercieel beheer. De presentaties van één avond (bij performance, theater, film, concert) of de installaties die aan een proces van wording of verandering onderhevig waren, ontmoetten een enthousiast publiek. Kunstenaars voelden zich fysiek en artistiek ten nauwste met de plek verbonden en zetten de ruimtelijke mogelijkheden steeds anders in.

En ook vijftientig later, nu kunstenaarsinitiatieven 'professioneler' en geformaliseerder zijn geworden, inspireert de karakteristiek van de ruimte en de omgeving nog altijd tot nieuwe tentoonstellingsopgaven. Dat er qua **site sensitivity** veel expertise is opgedaan, heeft de behoefte aan gastateliers vanzelfsprekend gemaakt.

Destijds al: in Makkom, een kunstenaarsinitiatief dat van 1982-1987 in Amsterdam bestond en intensief met buitenlanders samenwerkte, logeerden regelmatig tal van mensen. Kaus Australis en Duende, twee ateliercomplexen in Rotterdam, beschikken al geruime tijd over (gemeentelijk gesubsidieerde) gastateliers. Soms leidt een **residency** tot concrete samenwerking. Liesbeth Bik en Jos van der Pol van het Duende ontwikkelden met de Engelse kunstenaar Peter Fillingham onder meer **The Kitchen Piece**, een geheel functionerende replica van de atelier-keuken waar ze zoveel van gedachten wisselden. In termen van museale atelierverwantschap was dit een zeld-

Wie een levendig museum wil, zou het aspect 'gebeurtenis' wat ernstiger kunnen nemen

zaam een-op-een-concept (Peiling, Stedelijk Museum Amsterdam, 1995).

In het Nederlandse kunstbeleid zijn de buitenlandse gastateliers stevig gefundeerd. Het Fonds BKVB financiert **residencies** in steden als New York, Berlijn en Parijs, en biedt kunstenaars de mogelijkheid om in het kunstklimaat aldaar te assimileren. Andere **residencies** nodigen juist uit tot een directe interactie met de plaatselijke context, of met het plaatselijk museum.

Ook in Nederland willen ‘opvallend veel instellingen **artists-in-residence** gaan herbergen en voeren deze functie op als neventaak’, schrijft de Raad voor Cultuur in zijn **Cultuurnota 2005-2008** (inleiding beeldende kunst en vormgeving) en laat de constatering verder contextloos zweven. De onmiddellijke impuls die van een kunstenaarsverblijf uit kan gaan, wordt door de Raad noch aan de musea, noch aan het internationale cultuurbeleid noch aan de kunstenaarsinitiatieven gekoppeld. Het lijkt wel of de Raad geen weet heeft van de artistieke potentie die het wereldomspannende netwerk van **residencies** bezit, onder meer voor lokale musea. In plaats daarvan noteert hij ten aanzien van musea nogal vagelijk: ‘Hoe beter musea erin slagen maatschappelijk relevante betekenissen te hechten aan kunst en cultureel erfgoed, des te beter functioneren zij als intermediairs en cultuurproducenten.’

Nu is het verbinden van **residencies** aan instellingen voor hedendaagse kunst en aan musea niet per se hét panacee, maar wie zeggenschap claimt over de toekomst en streeft naar een frisser museummodel, zal niet aan deze **flow** voorbij kunnen gaan. Waarom zou het instellen van laboratoria voor artistieke inventie zo vreemd zijn, als musea voor het behoud van kunstwerken wel de nieuwste technologie in huis halen?

**Gastvrijheid en vertrouwen** Een aardig voorbeeld van een geslaagde combinatie is het Isabella Stewart Gardner Museum in Boston. Het museum werd in 1903 geopend en is beroemd om zijn eeuwen beslaande collectie, waaronder werken van Giotto en Fra Angelico. De naamgeefster was in haar verzamelpassie een voorloper van Hélène Kröller-Müller, maar met dit verschil dat ze grote waarde hechtte aan een intensief contact met kunstenaars. Het Venetiaanse palazzo dat ze had laten bouwen als behuizing voor haar groeiende collectie was met regelmaat het toneel van diners voor de artistieke **beau monde**. Na haar dood in 1924 moest de inrichting blijven zoals die op dat moment was. Die was prachtig en bleef prachtig, maar levendig was het palazzo niet meer.

Tot een jonge directeur in 1992 in de koetshuizen een aantal **residencies** lanceerde en kunstenaars een rol gaf in een **dynamic dialogue about art**. Sommigen wisten de collectie in een nieuw daglicht te stellen en dat op het publiek over te brengen, anderen richtten zich op het archief of op museumgerelateerde projecten met de lokale schooljeugd. Over het welslagen van dit project bestaat een opvallende consensus, intern zowel als extern. ‘Ik geloof dat de essentie van dit museum niet slechts in de architectuur en de kunstwerken zit, maar ook in de staf en de rest van de familie, die deze plek van dag tot dag laten functioneren als een levend orga-

nisme’, schrijft een van de kunstenaars. Daarmee heeft hij het over de gratie van humaniteit en de esthetiek van onderlinge loyaliteit, kwaliteiten die voor de traditionele kunsthistoricus van secundair belang zijn, maar in een experimentele denktank een primaire stimulans blijken te zijn.

Doel en aard van de gastateliers lopen erg uiteen. De snel groeiende internationale vereniging Res Artis telt nu zo’n vierhonderd lid-organisaties.<sup>4</sup> Sommige zijn op idyllische plekken gevestigd en bieden kunstenaars voor vier of zes weken een andere horizon – Bundanon in Australië bijvoorbeeld of The MacDowell Colony in de VS, die over 32 studio’s beschikt.

Interessant zijn echter de **residencies** waar van de verblijvende kunstenaar werkelijk engagement verwacht wordt, zoals dat met succes gebeurt in Stockholm. Gastvrijheid en vertrouwen, én de beperkte tijd brengen dan een extra scherpte en contextgevoeligheid te weeg. Het komt voor dat kunstenaars later worden teruggevraagd. Dat gebeurt regelmatig in Xiamen, een middelgrote stad aan de westkust van China, waar het CEAC (Chinese European Art Center) is gevestigd. In dit centrum, gevestigd op de campus van de universiteit, worden bezoekende kunstenaars door oprichter en directeur Ineke Gudmundsson aangemoedigd om hun verblijf van drie maanden te besluiten met een tentoonstelling. Daarnaast geven ze op het Art College vaak een lezing of een workshop (Gerald van der Kaap gaf er de eerste Chinese vj-party). De uitstraling is verbluffend. De videoworkshops van onder meer Femke Schaap legden de basis onder de gloednieuwe faculteit New Media, terwijl de stedelijke adviezen van Ineke Gudmundsson hebben bijgedragen tot behoud en transformatie van een oude scheepswerf tot een cultureel domein. Hier vindt binnenkort een nieuw museum onderdak, dat wordt opgezet als een **living art museum** met projectruimtes voor de eindpresentaties van de **residents**.<sup>5</sup>

**Adrenaline** Dit dynamische museummodel is geen exotische constructie, maar kan probleemloos als museum van de eenentwintigste eeuw in Nederland worden teruggeprojecteerd, al dan niet als dependance van het Stedelijk Museum. Een oude werf aan het IJ is er al en ook het ontwerp van architectenbureau SeARCH in Amsterdam-Noord geldt als een verleidelijke optie. Het zou de vaderlandse onderbouwing door kunstenaarsinitiatieven en **residencies** zichtbaar maken – en de ‘noviteit’ van het Parijse Palais de Tokyo relativeren.

In de vorige eeuw zorgden Marcel Duchamp en Peggy Guggenheim voor een influx van Europese kunst in Amerika, maar de laatste liet ook aan Europa een mooie collectie na. Zou na een omweg via het huidige land-van-de-grote-mogelijkheden, Zuidoost-Azië, deze museumdynamiek niet ook in het oude land een voedingsbodem vinden?

Op de negende conferentie van Res Artis, in de zomer van 2004 gehouden in Australië, was Azië sterk aanwezig. De sprekers uit Beijing, Taiwan en Singapore baseerden hun betogen op de Europese denkers die ook onze referenties vormen. Wij kunnen elkaar goed volgen, maar de analogie met Amerika leert dat we de

aansluiting ook kwijt kunnen raken. Een internationale werkvloer annex museum aan de oever van het IJ zal tijdig een shot adrenaline betekenen voor een kunstklimaat dat druk doende is om wakker te worden.

**Tineke Reijnders** is kunsthistorica

- 1 Jean-Marc Poinso: Quand l'oeuvre a lieu, 30-31, zoals aangehaald door Wouter Davidts op p.56 van zijn proefschrift uit 2003. Deze schrijver refereert ook aan Sylvie Couderc, L'exposition comme oeuvre, in: Déotte & Huyghe (red.), Le jeu de l'exposition, 21.
- 2 Rutger Pontzen (2004) 'Kunst in Nederland is aansluiting kwijt', de Volkskrant, 26 augustus. Pontzen schrijft: 'Er zijn geen interessante tentoonstellingen over moderne kunst meer, geen visionaire museumdirecteuren of tentoonstellingsmakers. "Het aura, het sappige, de energie, de fantasie in Nederland zijn verdwenen", aldus Harald Szeeman.' De museumdiscussie werd in 2003 aangeslingerd door Janneke Wesseling in NRC Handelsblad.
- 3 Ook Beerens visionaire tentoonstelling Energiën in 1990, waarin hij design, mode, theater, architectuur, fotografie en video-installaties met dezelfde zorg en in een verrassend parcours presenteerde als beeldende kunst, kreeg overwegend zuinige reacties. Zelfs jonge kunstenaars dichtten het museum een gedistantieerde functie toe.
- 4 Het secretariaat van Res Artis is gevestigd in Amsterdam, in het kantoor van Trans Artists. Voorzitter is Clayton Campbell, directeur van 18th street Arts Complex in Santa Monica, VS, en secretaris is de Nederlandse Maria Tuerlings, directeur van Trans Artists. [www.resartis.org](http://www.resartis.org).
- 5 Van 1999 tot begin 2004 was er slechts één residency (vaak bemand door een kunstenaars-koppel), in samenhang met het museumprogramma zijn er vier nieuwe ontwikkeld, waarvan in principe twee bestemd voor beeldend kunstenaars, één voor een schrijver en één voor een architect. Wat het Chinese enthousiasme voor het gebruik van video betreft, zie ook mijn artikel 'A whole life in one minute' in Parkett, zomer 2004.

**Henk van der Waal**

Boekbespreking

## Ironie als voorwaarde én doodsteek voor de kunst

Maarten Doorman • **De romantische orde** • Amsterdam:

Bert Bakker • ISBN 9035126289 • Prijs: € 17,95

Wat er gebeurt als iemand, Marcel Duchamp bijvoorbeeld, een handtekening zet op een urinoir en dat in een museum tentoonstelt, is nauwelijks te overzien. Het is alsof alles waar kunst voor staat, alles waar de kunstenaar zijn identiteit aan ontleent, alles waar het museum zijn tempelachtige status aan dankt, door het afvalputje van onze cultuur het riool in stroomt. Ineens is kunst teruggebracht tot iets waar een handtekening op staat en is de kunstenaar slechts degene die deze handtekening zet. Hij heeft geen eigen inbreng, drukt zijn gevoelens niet uit, is niet op zoek naar iets hogers. En het museum wordt in één beweging door voor schut gezet, omdat het over geen enkel kritisch en onderscheidend vermogen lijkt te beschikken.

Voor Maarten Doorman, schrijver van het intrigerende boek **De romantische orde**, biedt het werk van Duchamp een uitgelezen mogelijkheid om aan te geven wat de belangrijkste kenmerken zijn van de orde waarin de westerse mens, en dus ook de kunst, vanaf het begin van de negentiende eeuw tot op de dag van vandaag volgens hem zit opgesloten.

Een van die kenmerken is dat het individu inclusief al zijn gevoelens enorm op de voorgrond treedt. Voor de kunstenaar heeft dat ook zo zijn gevolgen. Het publiek gaat niet alleen zijn werk, maar ook zijn leven interessant vinden. Waar na de Middeleeuwen, waarin de makers van kunstwerken veelal anoniem bleven, de naam van de kunstenaar als een soort keurmerk

voor vakmanschap ging werken, richt de aandacht zich in de romantiek op het wel en wee en de geestesgesteldheid van de kunstenaar. Deze wordt een soort mythische figuur die in grote vrijheid, los van de burgerlijke plicht en moraal, zich wijdt aan de kunst.

Dat die persoon van de kunstenaar in de romantiek zo in de schijnwerpers komt te staan, heeft alles te maken met een ander kenmerk van de romantiek. Ging het in de periode vóór de romantiek in de kunst vooral om het zo goed mogelijk imiteren van bijvoorbeeld een landschap of een portret, in de romantiek gaat het ineens om de expressie van zielenroerselen of om het tastbaar maken van zoiets ongrijpbaars als het mysterie van het bestaan. De kunstenaar is al gauw de hogepriester van dit mysterie, terwijl het museum de plek wordt waar dit mysterie aanwezigheid verkrijgt.

**Overschreden grenzen** Maar, en op dit punt is de analyse van Doorman bijzonder doortastend, de kunstenaar die de diepten van de ziel of de mysteries van het bestaan in zijn werk probeert te vangen, beseft als geen ander dat hij faalt ten opzichte van de opdracht die hij zichzelf gesteld heeft. Dat komt volgens Doorman tot uiting in de ironie die zich tot in de verste uithoeken van de romantiek manifesteert. Ironie neemt de absolutistische aanspraken van de kunst op de hak, maar kan ze daardoor ook laten voortbestaan. In die zin onderscheidt de kunst