

Kunst in opdracht

Het beeld van de opdrachtgever

Titus Yocarini Bij het verstrekken van kunstopdrachten speelt het vertrouwen van de opdrachtgever in de kunstenaar een bepalende rol. Voorwaarde is echter dat de opdracht helder en duidelijk wordt geformuleerd. Zonder een goede opdrachtformulering gaan opdrachtgever en kunstenaar een avontuur aan dat bij voorbaat gedoemd is om te mislukken.

‘Het monument is in de twintigste eeuw een problematische vorm van kunst geworden. De idealen van het vrije kunstenaarsschap gaan slecht samen met kunst in opdracht, de individuele expressie van de kunstenaar met de vormgeving van een collectief gevoel’, schrijft Bianca Stigter in haar bijdrage in het Jaarboek *Kunst en Beleid in Nederland* over

oorlogsmonumenten in Amsterdam.¹ De moeizame wegen die bewandeld moeten worden om monumenten als uitdrukking van een gemeenschappelijke herdenking of als aansporing om te leren van de geschiedenis, tot stand te brengen, gelden voor kunstopdrachten in het algemeen. Vaak is de emotionele betrokkenheid van de opdrachtgever bij een verzets- of herdenkingsmoment sterk omdat het uitdrukking moet zijn van een gemeenschappelijk gevoel van een groep, buurt of bevolking. De omschrijving van een opdracht, de keuze van de kunstenaar en de beoordeling van zijn ontwerp

zou om die reden geen problemen op hoeven te leveren. De geschiedenis leert ons echter dat juist bij oorlogsmonumenten en nationale monumenten de tegenstellingen tussen opdrachtgever en kunstenaar zo groot kunnen zijn, dat de opvattingen – in beeld en taal – niet meer te overbruggen zijn.

Bianca Stigter geeft een aantal voorbeelden van opdrachten voor oorlogsmonumenten waarin de visie van de opdrachtgever (als collectief) met de eigenwijsheid van de kunstenaar botst. Wellicht is dat de reden dat in de verhouding tussen opdrachtgever en kunstenaar al gauw in abstracties gesproken wordt. Met name bij overheidsregelingen als percentageregelingen, bij adviescommissies voor opdrachten en bij professionele adviseurs van de overheid is er vaak sprake van een ingesleten beeld van de rol van de opdrachtgever: hij heeft geen verstand van kunst en is dus nauwelijks partij als het om

de inhoud van kunstopdrachten gaat. Tot welke complexe verhoudingen tussen opdrachtgever en kunstenaar dat kan leiden beschrijft ook Warna Oosterbaan Martinius: ‘De onzekerheid en tegenstrijdigheid worden veroorzaakt doordat de partijen die betrokken zijn bij de voorbereidingen van het ontwerp – kunstenaars, publiek, commissieleden en opdrachtgevers – verschillende en vaak tegengestelde visies op vorm en functie van een nationaal monument hebben.’²

Niet alleen de vorm en functie van nationale monumenten geven steeds weer aanleiding tot discussie over de rol en de betekenis die kunst buiten de beslotenheid van het museum heeft; kunst in de openbare ruimte is openbaar bezit. Dat wordt ook bevestigd door de vernielzucht waar openbare beelden het slachtoffer van worden en door de strijd die voortdurend geleverd moet worden voor de acceptatie van het idee van de kunstenaar. Begrip van de individuele ideeënwereld zoals die door de kunstenaar wordt uitgedrukt in een ‘beeldtaal’, vraagt kennis en ervaring. Voor zover er al collectieve begrippen als uitgangspunten voor een opdrachtoomschrijving bestaan, worden deze door de beeldende inbreng van de kunstenaar ter discussie gesteld. Het beeld van de opdrachtgever wordt dan het beeld van de kunstenaar, tenminste als de kunstenaar de vrijheid daarvoor krijgt.

Smaakspecialisten

Voor een opdrachtgever die zich in de mogelijkheden voor kunst in opdracht wil verdiepen, is het een ondoenlijke opgave om zonder de hulp van deskundigen een goed referentiekader op te bouwen. Specialist worden door Warna Oosterbaan Martinius ten tonele gevoerd als moderne smaakspecialisten.³ De smaakspecialist biedt als kenner van het artistieke aanbod zijn diensten aan om de welwillende leek wegwijs te maken in het

overweldigende aanbod van beeldende kunst. Van een specialist zou verwacht mogen worden dat hij de ‘taal’ van de opdrachtgever en het begrip en de betekenis van de kunst (in de openbare ruimte) zodanig beheerst, dat hij het vertrouwen van beide partijen kan winnen om een goede relatie tussen kunstenaar en opdrachtgever te leggen. In de praktijk lijkt dat echter vaak niet zo te zijn.

Cor Blok schrijft in *Archis* van december 1990 dat het van de overtuigingskracht van de opdrachtgever afhangt of hij in staat is om een geloofwaardige opdracht te formuleren. Hij vraagt zich af wie de opdrachtgever voorbereidt op zijn taak. Als de specialisten, de kunstadviseurs, daar niet in slagen, wie zou dat dan moeten doen? Maar moeten specialisten ook smaakspecialisten zijn? Moeten zij zodanig richting geven aan een selectieproces, dat de keuze van de kunstenaar al bij voorbaat vast staat? Mijns inziens moeten de kwaliteiten van de kunstadviseur veel verder gaan dan ‘anderen vertellen wat goed voor ze is’. Hij zal niet tussen kunstenaar en opdrachtgever gaan staan, maar zich inzetten om het vertrouwen van beiden te winnen. Als een opdrachtgever dan uiteindelijk zijn vertrouwen geeft aan een kunstenaar impliceert dat een wederzijdse verplichting.

De Rijksdienst Beeldende Kunst te Den Haag ontving in 1992 een delegatie uit China. Op basis van een diaprogramma over kunst in de openbare ruimte werd uitgelegd welke individuele ideeën ten grondslag lagen aan de diversiteit in de beeldtaal die in kunst in de openbare ruimte in Nederland wordt gehanteerd. Om de overstap van de realistische tradities in de beeldhouwkunst in China naar een veel abstractere taal in de kunst in ons land wat gemakkelijker te maken werd begonnen met een dia van de Dokwerker. Na een introductie over de aanleiding tot het oprichten van het beeld – het verzet in de Tweede

Wereldoorlog – werd verteld dat de Dokwerker meer is dan alleen de verbeelding van het verzet. Het beeld is geworden tot een symbool van het verzet tegen onderdrukking en discriminatie in het algemeen. Die nieuwe betekenis was de Chinese delegatie in eerste instantie niet duidelijk en moest in extenso uitgelegd worden. De tijd, de eigen ervaring, externe invloeden op beeldvorming, de geschiedenis en de herijking van de geschiedenis bepalen mede de acceptatie van de beelden, die ons ongevraagd of zeer gewenst of van tevoren reeds verworpen, op straat en in openbare gebouwen confronteren met een idee en een interpretatie van de kunstenaar. Het is belangrijk dat de kunstenaar de vrijheid krijgt om meer te verbeelden dan een letterlijke opdracht. Hij voegt zo de kwaliteit van zijn zeggingskracht toe aan de betekenis van een plek of een gebeurtenis.

Advisering bij kunstopdrachten

Wie als adviseur bij het proces van afwegingen voor een opdrachtformulering en op basis daarvan bij de keuze van een kunstenaar betrokken is, moet meer zijn dan een smaakspecialist. Door een goede analyse van ideeën, financiële mogelijkheden en letterlijke en figuurlijke ruimten, krijgt de opdrachtgever een scala van mogelijkheden aangedragen op grond waarvan hij een kwalitatieve keuze moet maken. Hij doet dat door – na kennisname van het werk en de ideeën van kunstenaars en na gesprekken met kunstenaars – een uitspraak te doen over *het vertrouwen* dat hij aan de kunstenaar wil geven. Dit is een duidelijk andere werkwijze dan bij overheidsprocedures voor kunstopdrachten het geval is. Daar wordt doorgaans gewerkt met openbare inschrijvingen en adviescommissies die het eens moeten zien te worden over een politiek te verantwoorden keuze. Het lijkt soms dat bij kunstopdrachten via allerlei overheidsregelingen de

opdrachtgever zorgvuldig op afstand van de kunst gehouden wordt. Naar mijn mening zou juist de overheid, als grootste geldgever voor kunstopdrachten, een grotere betrokkenheid moeten tonen bij de wijze waarop opdrachten gestalte krijgen en zo een geloofwaardig opdrachtgever moeten zijn.

Een recent voorbeeld van ‘hoe het niet moet’ is het incident rond de opdracht voor een beeld van Jannis Kounellis bij de nieuwbouw van de Tweede kamer.⁴ In principe had dit een voorbeeldige opdracht situatie kunnen en moeten zijn. Stel nu eens dat er geen adviseurs bij deze opdracht betrokken waren geweest. Stel dat de Tweede Kamer het cadeau van de minister van WVC had aanvaard op voorwaarde dat de minister zou instemmen met het idee dat op deze plaats een klassiek beeld – op een sokkel en met een inscriptie – zou komen te staan dat de oorsprong van de democratie als grondstof verbeeldde. En stel dat de leden van de Tweede Kamer daaraan zouden toevoegen dat zij dachten aan een stroming in de beeldende kunst, die met *arte povera* wordt aangeduid. Bij de cultuurgerichte afgevaardigden in de Kamer zou dan al gauw de naam van Kounellis komen bovendrijven, van wiens werk zij allen zo onder de indruk waren op de Documenta in Kassel in 1987. Over een dergelijke volksvertegenwoordiging die, als kunstkenner, met de minister vergadert over de betekenis van *arte povera*, zou Thorbecke zich wellicht hebben afgevraagd of oordelen over kunst nog wel buiten de verantwoordelijkheid van een regering zou vallen.

De werkelijkheid was echter anders. De vrijheid van de adviseurs om alleen vanuit artistieke overwegingen keuzen te maken, maakten de opdrachtgever onvoldoende geloofwaardig. Want wie had zich ingespannen om de verantwoordelijkheid van de opdrachtgever zodanig inhoud te geven dat er in de Tweede Kamer een inhoudelijke discussie

kon ontstaan die alleen recht deed aan kunstzinnige overwegingen? De autoriteit van de adviseurs bleek, als enige inbreng in dit proces van afwegingen, onvoldoende. Het ontwerp van Kounellis sneuvelde dan ook in de eerste de beste parlementaire beraadslaging en deze kunstopdracht kon zich voegen in de rij van onbegrip voor hedendaagse kunst. Het lijkt er vaak op dat daar waar kunst in opdracht als representatieve gedachte van heel het volk vorm moet krijgen, de symboolwaarde bepaald wordt door de grootste gemene deler en dat blijkt vaak de meest conservatieve opvatting.

Een ander voorbeeld; de vormgeving van een nieuw logo voor de Amsterdamse politie. Na een jaar voorbereiding zou de presentatie van een nieuw logo voor de Amsterdamse politie een breed draagvlak moeten hebben. Echter de Amsterdamse hoofdcommissaris weigert het, als logo voor gasfitterbranche bestempelde, beeldmerk te accepteren. Als argument wordt aangevoerd dat de ontwerpers niets hebben begrepen van de ontwikkelingen binnen het politiekorps dat de afgelopen decennia veel dichter bij het publiek is komen te staan. Dat het vlammetje refereert aan het wetboek waar het op is aangebracht, wordt niet herkend. Dat een Spaanse bank een vignet voert dat sprekend op de vlam lijkt, is doorslaggevend in de meningsvorming over het nieuwe symbool dat geacht wordt ver af te staan van de politie nieuwe stijl. Zou de opdrachtformulering en de kennisname van de wereld van de politie zo gebrekkig zijn geweest dat bij voorbaat een afwijzing verwacht had kunnen worden; wellicht had een zorgvuldige introductie veel onenigheid en onbegrip kunnen voorkomen.

Een ander voorbeeld is de strijd tegen de sculptuur van Evert Strobos in Apeldoorn; een moderne beeldenstorm. Zijn beeld, een lint van stalen zuilen in de middenberm van een weg, werd door woedende buurtbewoners omver gehaald. De bevolking van de wijk kende wel

andere prioriteiten om de leefgemeenschap te veraangename. Hoewel bezuinigingen op welzijn de voedingsbodem bleek van het incident, was de plotselinge confrontatie met kunst de druppel die de emmer daar deed overlopen. Een actie die niet zozeer tegen de kunst gericht was, maar tegen de gemeente. Het kwam nooit meer goed in Apeldoorn met die beelden en ze staan nu ongeschonden in Dordrecht.

Uit deze voorbeelden zou je kunnen concluderen dat een goede introductie van een beeld, gebaseerd op een goede verstandhouding met een opdrachtgever tot een brede acceptatie moet leiden. Was het maar mogelijk om voor de processen die bij opdrachten aan kunstenaars een rol spelen een handleiding te schrijven. Van belang is dat de opdracht helder en duidelijk geformuleerd wordt – voor alle betrokken partijen. Zonder een goede opdrachtformulering gaat een opdrachtgever een avontuur aan dat bij voorbaat gedoemd is te mislukken.

De vrijheid van de kunstenaar

In het geval van opdrachten aan kunstenaars in het verleden waarbij vorsten, kerken, bankiers, gilden en stadsbesturen tot in de renaissance een invloedrijke rol speelden, werd geschilderd als broodwinning en hadden de kunstenaars rechten en plichten. Het opdrachtcontract bevatte een beschrijving van de voorstelling, de levertijd, de afmetingen, ja, zelfs de hoeveelheid van het dure blauwe pigment werd vastgelegd... Die nauwe omschrijvingen van destijds, oftewel de verwoording van hetgeen van de verbeelding van de kunstenaar verwacht wordt, is nu ondenkbaar en ook onacceptabel in het licht van de vrijheid die de kunstenaar heden ten dage opeist. De kunstenaar is niet meer financieel afhankelijk van een invloedrijke opdrachtgever. Hoewel overheden op dit moment als de grootste financiers van de beeldende kunst optreden, zal geen kunstenaar

bij het verkrijgen van subsidies de overheid zien als opdrachtgever. De geldstromen van de overheid zijn anoniem. Die anonimiteit draagt bij aan de beleving van het begrip vrijheid dat de kunstenaar anno 1993 ervaart. Er is sprake van subsidieafhankelijkheid, maar de kunstenaar kent geen artistieke afhankelijkheid van de (overheid als) de opdrachtgever. Hij kan dus volledige vrijheid claimen. De gever van opdrachten zal van zijn kant, anno 1993, niet de verdenking op zich willen laden dat hij de vrijheid van de kunstenaar een strobreed in de weg wil leggen. Echter, nu de tijden veranderen en subsidiebudgetten inkrimpen, zou er zich wel eens een nieuwe relatie tussen kunstenaar en opdrachtgever kunnen ontwikkelen waarin het begrip vrijheid ter discussie komt te staan.

Wellicht zijn op grond van die 'vrijheidsclaim' van kunstenaars opdrachtoomschrijvingen zo vaag geworden, dat in het gesprek met de kunstenaar alles maar in het midden wordt gelaten. Een voorbeeld van het jargon dat wordt gehanteerd bij een openbare inschrijving op een kunstopdracht in Arnhem: 'Voor de opdrachtgebieden wordt gevraagd het ritmeren van het stedenbouwkundig gegeven en het leggen van verbanden met terzijde van de situatie gelegen gebieden, die in de vormgeving betrokken dienen te worden. Er kan van uitgegaan worden dat verschillen van standpunten in betrekking tot de vormgeving voor de totaalsituatie van betekenis zijn, mits ze in de totaalstructuur te integreren zijn en de wens tot samenwerking bestaat.' Kunstenaars kunnen doorgaans goed overweg met dit soort opdrachten. Je kunt er immers alle kanten mee uit. Deze vorm van 'opdrachtenjargon' die vanaf het midden van de jaren zestig vaak de kaders bepaalt waarbinnen kunstenaars in de openbare ruimte beeldend bezig zijn, is nietszeggend. Het jargon verbloemt het onvermogen om na te denken over de

spirituele invulling van de opdracht die van de kunstenaar verwacht wordt.

De vrijheid van de opdrachtgever

Zijn de herkenning en de emotie die bij het ontstaan van beelden een rol spelen nog geldig over honderd jaar? Drukt de verbeelding in letterlijke zin de betekenis uit van de desbetreffende persoon, is dat sowieso wel mogelijk? Is het beeld ter nagedachtenis van Joop den Uyl, gemaakt door Jan Wolkers op de Joop den Uylbrug in Zaanstad, een roestvrijstalen omarming van een rode kunststof vorm, of het silhouet in hardsteen van de kunstenaar Kees Buckens, of de bronzen kop in het Tweede-Kamergebouw de treffende verbeelding van de gedreven politicus? Zouden al die sterren van Amsterdam van Johnnie Jordaan, Wim Kan en zijn Corrie tot Multatuli en Theo Thijssen altijd op hun voetstuk blijven? Wie op de televisie het standbeeld van Lenin van zijn voetstuk heeft zien vallen, heeft de betekenis van die uitdrukking letterlijk verbeeld gezien.

Bij recent geplaatste oorlogsmonumenten op Walcheren, ter herdenking van de verwoestingen en inundaties in de periode 1940-'45, gemaakt door Mari Boeyen, Sigurdur Gudmundsson, David van de Kop, Steef Roothaan en Rudi van de Wint, schreef de voorzitter van de Stichting Monumenten Walcheren, de heer Verburg: 'De monumenten moeten naar onze mening een nationale en internationale betekenis hebben. Zij moeten de komende eeuwen herinneren aan wat hier gebeurd is. Monumenten met een toch min of meer gewenste eeuwigheidswaarde en met een universele uitdrukking.'¹⁵

Vijf opdrachten die kunstenaars, vanuit de ontwikkeling van hun eigen werk, de ruimte lieten voor een persoonlijk statement bij een historische plek waar in het verleden dramatische gebeurtenissen plaatsvonden. Vijf opdrachten die vragen stelden over de betekenis

van een plek voor mensen in *hun* en in *de* geschiedenis. Het resultaat was vijf beelden die aantonen dat een dergelijke opdracht de kunstenaar, in het spoor van zijn eigen geschiedenis, alle vrijheid geeft om aan specifieke aspecten van plekken, tijd en gebeurtenissen een inhoudelijke vertaling te geven.

Om deze processen goed te laten verlopen is een opdrachtgever noodzakelijk die nieuwsgierig en in vertrouwen zich voor de kwaliteiten van de kunstenaar uitsprekt en hem in alle vrijheid laat werken. Maar in de geschiedenis van de totstandkoming van monumenten, die vaak ook nog betrekking hebben op het begrip vrijheid, komt dat begrip regelmatig zwaar onder druk te staan. Zo kreeg in 1984 grafisch ontwerper Jan Bons, die in de Tweede Wereldoorlog in het verzet zat, de opdracht van de PTT om postzegels te ontwerpen die de herdenking van de bevrijding tot onderwerp zouden hebben. De PTT was erg ingenomen met de ideeën van Jan Bons over vrijheid en de zin van herdenken. Twee zegels. Een met het woord *vrij* in vrolijke kleuren. En een met de woorden van Bakoenin: 'Ik ben pas werkelijk vrij als alle mensen om mij heen ook vrij zijn.' Het comité Nationale Viering Bevrijding dat met twee oud-verzetslieden-filatelisten bij de beoordeling betrokken was, stemde aanvankelijk in met deze ontwerpen. De serie zou met nog twee zegels worden uitgebreid. Jan Bons voelde er niets voor om in de ontwerpen voor die twee zegels het verzetskruis te betrekken zoals door het comité werd voorgesteld. Er ontstond vervolgens een discussie over de gehele serie. De naam van Bakoenin mocht niet bij de tekst staan. Hij was immers een Russische anarchist, een volslagen gek en een bommengooier. De vingerafdruk, die op de zegel was aangebracht, werd niet begrepen. Het verzetskruis werd weer ter sprake gebracht en ook de positie van de Nederlands-Indische mensen. Ook ontving Jan

Titus Yocarini

was in 1993 directeur van de Stichting Kunst en Bedrijf te Amsterdam

Bons een schetsje per post met een ontwerp daarvoor.

Het ontwerp met de vingerafdruk en de tekst van Bakoenin konden ook voor de hoofddirectie van de PTT niet door de beugel. Een ambtenaar van justitie, secretaris-generaal Oranje, aan wie het ontwerp met de vingerafdruk was voorgelegd, vond die afbeelding ongelukkig gekozen. Hij liet weten dat volgens zijn inlichtingen, vingerafdrukken in de oorlog nauwelijks een rol hadden gespeeld bij opsporingen. Jan Bons had de moed nog niet opgegeven en kwam met andere voorstellen. Toen de secretaris-generaal tijdens de bespreking van de nieuwe ontwerpen een opmerking van dr. Loe de Jong, door Bons om een oordeel gevraagd over de ontwerpen, memoreerde dat hij de joodse slachtoffers miste in de serie werd er druk gebladerd in een gids met eerder verschenen postzegels. In 1980 was de foto van Anne Frank nog op postzegel verschenen. Nee, aan joden is nu genoeg gedaan, werd er opgemerkt. Jan Bons gaf de opdracht terug.

Over het beeld van de opdrachtgever is moeilijk in abstracties te spreken. In een goede verhouding tussen kunstenaar en opdrachtgever bestaat er vertrouwen op grond waarvan een beeld ontstaat waarin zijn keuze voor de kunstenaar bevestigd wordt. Geloof in hedendaagse kunst is daarbij een voorwaarde. Wie letterlijk verbeeld wil zien wat in zijn opvattingen de enige juiste symboolwaarde heeft, make zijn eigen monument.

Noten

1. Stigter, B. 'Beelden om nooit te vergeten: monumenten ter nagedachtenis van de Tweede Wereldoorlog in Amsterdam 1945-1991'. In: *Kunst en Beleid in Nederland 6*, Amsterdam: Boekmanstichting/Van Gennep, 1993, pp. 13-62.
2. Oosterbaan Martinius, W. *Schoonheid, welzijn, kwaliteit: kunstbeleid en verantwoording na 1945*. Den Haag, SDU, 1990.
3. Ibidem hoofdstuk 6. Kenners van kwaliteit, p. 133.
4. De minister van WVC, Hedy d'Ancona deed de Tweede Kamer ter gelegenheid van de nieuwbouw een beeld cadeau. Op voorspraak van de adviseurs van de Rijksgebouwendienst en Rudi Fuchs, toen nog directeur van het Haags Gemeentemuseum, werd een kunstwerk van de internationaal bekende Griekse kunstenaar Jannis Kounellis voorgesteld.
5. De kunstenaars verwoordden hun visie op hun eigen monument volgt:
Mari Boeyen: 'Beide elementen vormen als het ware achtergebleven omhulsels, als schelpen aan het strand op de grens van water en land waar eens de bombardementen plaatsvonden.'
Sigurdur Gudmundsson: 'Mijn werk is niet een weergave van een gebeurtenis. Zoveel heb ik niet meegemaakt. Mijn werk is niet een beeldende vertaling van door mij vergaarde kennis. Zoveel weet ik niet. Mijn werk is een persoonlijke herinnering aan iets wat ik niet heb meegemaakt. Mijn werk wil een gestolde herinnering zijn waarin de gebeurtenissen zichzelf kunnen herinneren.'
David van de Kop: 'In de verschillende stadia is een op zichzelf staande vorm ontwikkeld waarin iets van de chaos wordt weerspiegeld, die uit het vrije spel van de golven tussen de resterende bebouwing en beplanting in de Walcherse binnenzee ontstond.'
Steeff Roothaan: 'Het monument kan men omschrijven als de uitbeelding van het verlangen van een grote groep mensen samen te vallen met de wereld in een grote, beheerste expressie van de eigen maatschappelijke overtuiging.'
Rudi van de Wint: 'De plek gebrandmerkt voor de brug van verbintenis leugen en waarheid verstikt in godenlist. Daar is Heraclitus de ontdekker van het lot, daar sterft Vergilius zijn dichterlijkheid in zijn statisch bouwsel zijn droom overeind. Het bouwsel van het raadsel en het lot.'

Bibliografische gegevens

Yocarini, T. (1993) 'Kunst in opdracht: het beeld van de opdrachtgever'. In:
Boekmancahier, jrg. 5, nr. 17, 344-350.