

Het musée imaginaire en de terugtrekkende overheid

Inaugurale rede op 9 februari 1994 bij de aanvaarding van de wisselleerstoel Anton van Duinkerken voor Kunst en Cultuur aan de Katholieke Universiteit Nijmegen

W.A.L. Beeren Wat Nederland betreft lijkt de overheid zich nog tamelijk afstandelijk te houden van de beoordeling van kunst en in zoverre niet te breken met het adagium van Thorbecke. Zij bevordert wel op energieke wijze de institutionalisering van het kunstbedrijf, onder andere door bestaande musea te ondersteunen en nieuwe musea of vergelijkbare instituten op te richten die hun zorg moeten richten op onderdelen van de kunstsector: fotografie, vormgeving, architectuur. Van alle wordt verwacht dat zij hun eigen management bedrijven in zogenaamde private instellingen die deels kunnen rekenen op financiële ondersteuning en op toelevering van rijkscollecties, deels hun eigen middelen moeten creëren buiten de overheidssector. Of zij kunnen een beroep doen op fondsen waarvan de middelen worden gefourneerd door het rijk, maar die worden beheerd door besturen, directeuren en commissies. Daar treedt de overheid dus terug en wordt vrijwel onbereikbaar. Maar zij is weer present als meesteres van de door haar gedroomde 'collectie-Nederland', die een imaginair museum is maar wel aan bestuurlijke voorwaarden moet voldoen.¹ En waaraan ook de niet-rijksmusea moeten gehoorzamen. Bij de samenstelling en opstelling van de collectie-Nederland gedraagt ze zich als een werkster die goed poetst, alle stoelen scheef zet en alles bij elkaar plaatst waarvan ze in haar onnozelheid denkt dat het bij elkaar hoort.

Voor mij ontstaat het beeld van een overheid die bekwaam is tot het bedrijfsmatig runnen van de culturele sector, maar onderontwikkeld is in zaken van inhoudelijk beleid, daar zelf een licht vermoeden van heeft, zich soms laat verleiden door verkeerde vrienden en dan iets raars voorstelt om tenslotte alle zaken 'waar ze toch geen verstand van heeft' de deur uit te doen en over te laten aan 'mensen die er meer vanaf weten'. En zo laat ze na te doen waar ze nu juist voor op haar stoel zit: binnen een maatschappij van handelaren, bankiers, horekaffers, sociaal werkers, journalisten en televisiekijkers een visie te geven op de wereld van de kunst om daaraan bestuurlijke beslissingen te ontleen. Zij kan repliceren dat de cultuurgegevens zo talrijk zijn geworden dat zij die alleen nog maar kan registreren en naar onderwerp verdelen. Dat apolitieke antwoord zou ontoereikend zijn. Ieder van ons heeft de beschikking gekregen over een duizelingwekkend *musée imaginaire*. Het door ons gekozen landsbestuur moet daarom een perspectief openen op de produkten en theorieën van eerder gevoerd cultuurbeleid. Alleen op zo'n manier kunnen wij de zorg en de financiering voor onze kunstinstituten, waaronder de 'echte' musea, billijken en steunen. Dat betreft heden en toekomst. In een discussie over cultuur moet de overheid ook het verleden in haar discussies en overwegingen betrekken, niet als een museaal produkt voor de vitrine, maar als gegevens die om nieuwe beoordeling vragen.

Met de voorstelling en waardebeoordeling daarvan heeft de universiteit een taak. Misschien ook bij het geven van een alternatief idioom voor zaken die nu bedrieglijk genoemd worden met woorden uit het vocabulaire van het ministerie van Economische Zaken. Maar zeker bij het formuleren van de vraag naar de verhouding tussen de actuele toename van gegevens, kennis en keuzemogelijkheid en het individueel of collectief creëren van een

waardevol mensbeeld. Die spanningsvolle verhouding komt heel pregnant in het museum tot uiting. Maken wij ons leven belangwekkender door te verzamelen uit verleden en heden om daarmee de vernietigende tijd te bestrijden of breken we er onze energie, onze levenskracht mee af?

Na vele jaren van praktijk uit de musea vertrokken en teruggekeerd in de school waar ik begon, wil ik graag iets in de herinnering roepen van het museum dat niet alleen de historie betreft maar ook zelf al historie heeft. Tenslotte hits ik de studenten onder u op om met mij enige vragen te stellen over heden en toekomst van het cultuurbeleid. Daaronder ressembleren de musea. In Nederland zouden ze niet bestaan hebben zonder de overheid. En ook vandaag zijn ze er niet zonder dat wij als burgers zeggen dat wij ze wensen. Het antwoord op het waarom zal steeds opnieuw gegeven moeten worden.

In een van de eerste jaren na de Tweede Wereldoorlog, in 1947, verschijnt van André Malraux (1901) *Le musée imaginaire*. Hij is als schrijver dan al beroemd geworden door zijn in China spelende roman *La condition humaine* (1933) en heeft ook een politieke en romantische reputatie opgebouwd door zijn deelname aan de Chinese communistische opstanden in de jaren twintig, als generaal der vliegers in de Spaanse Burgeroorlog en door zijn optreden in de Franse maquis. In 1945 is hij minister van Voorlichting in het kortstondige kabinet-De Gaulle. In 1959 wordt hij benoemd tot minister van Staat voor Culturele Zaken. In *Le musée imaginaire* en in de latere edities van *Les voix du silence* (1951), openbaart Malraux een kunsthistorisch heil dat hij voor intellectuele ruimtevaart in gebruik neemt. Hij schrijft onder meer dat het bereik tot en de kennisname van de kunstwerken van de wereld, uit alle culturen en tijdperken, in de laatste decennia immens is

vergroot door de fotografie, door de moderne reproductietechnieken en door de vergemakkelijking van het reizen en dat onze voorstelling van de kunstwerken in de wereld daardoor opzienbarend is verbreed. Men ziet meer, men kan zich meer herinneren en de kunstboeken laten ons kennis maken met de kunsten en monumenten van de gehele wereld. De werkelijke musea en hun collecties vallen daarbij in het niet, ook al omdat zij zich meestal moeten beperken tot hanteerbare kunstwerken als schilderijen, tekeningen, sculpturen en objecten van kunstnijverheid. In de musea ontbreken de ramen van Chartres en Bourges, de fresco's van Giotto, alle beeldhouwwerken die de architectonische monumenten sieren, de schilderijen van tienduizenden jaren geleden die in grotten zijn gevonden. Onze voorstellingen van de kunst wijken dus ook in historisch opzicht af van onze voorgangers.

De negentiende-eeuwse Franse schrijvers die over kunst schreven, hadden een gemankeerd beeld van de kunstgeschiedenis. Gautier had Rome niet gezien, Baudelaire kende de meesterwerken niet van Greco, van Michelangelo, van Massaccio, noch van Grünewald, noch van Titiaan of Hals. Hun voorstelling van het geheel der kunsten is dus beperkt, terwijl wij ze lezen, zegt Malraux, alsof ze hetzelfde gezien hebben als wij. Dus alsof wij over hetzelfde zouden spreken. Malraux, de grote reiziger, de sinoloog, de archeoloog betreft de kunstwerken uit alle continenten en tijdperken op elkaar. Uit ervaringen en wetenschappelijke gegevens biedt hij een kunsthistorisch panorama. Door zijn betoog en voor onze ogen construeert hij een imaginair museum, het zijne. Dat wil zeggen dat hij met onvergelijkbare brilte en grote eruditie, analyserend, psychologiserend, refererend en orerend de metamorfosen van de mens en de goden oproept in de gestalten van de beeldende

kunst. De oogmerken van die kunsten kan hij in vele gevallen niet meer achterhalen en het lijkt ook niet zijn eerste opzet te zijn. Daarvoor gaat hij te nonchalant voorbij aan wat vaak overtuigend in vakliteratuur werd bekend gemaakt.² Wat dat betreft is zijn beeldengoed dat van de echte musea waar we ook veel kunst aantreffen die uit haar oorspronkelijke setting is gehaald. Meubelen en andere gebruiksvoorwerpen die niet meer functioneel zijn, sculptuurfragmenten die in een tympaan hoorden, schilderijen die als altaarretabel hebben gediend, sieraden die nooit meer glans en profiel zullen geven aan een gelaat. Ook betekenissen gaan verloren door de verplaatsingen in situatie en tijd en wei ze nog kent door traditie of wetenschap zal toch niet het idioom en de daarop stoelende emoties van zijn eigen tijd vinden. Maar Malraux verstaat zich moedwillig tot beeltenissen die in het heden hun energie van zeggingskracht hebben bewaard. Hij slaagt er in zo actief binnen de historie te opereren dat een tableau ontstaat waarop feiten uit het verleden gereanimeerd worden en als authentieke personages door de geniale gast-regisseur worden gesommeerd zich een moment van hun tijd los te maken en zich te verantwoorden tegenover het intellect van onze tijd. Tezelfdertijd worden wij geïnviteerd ons tot het verleden te richten. Het lijkt erop dat wij niet in de toekomst maar in het verleden een reïncarnatie kunnen beleven. Het verleden is een activum in het heden.

Het *Musée imaginaire* van Malraux verzamelde ook opvattingen en interesses van zijn eigen tijd maar het liet er vele weg. Waarom ontbreken Munch en de Duitse expressionisten? Kandinsky's abstractie wordt en passant in luttele woorden aangeduid. Het is alsof Malraux' aandacht voor Rembrandt en Grecco en Dürer, misschien Daumier en Rouault, alle behoefte bij hem heeft weggenomen om zich nog te willen verstaan met het moderne

expressionisme. Of was het het Duits-zijn ervan dat zo direct na de oorlog tegenstond? Maar ook Mondriaan en Malevitsj worden niet genoemd, noch Tatlin. Aan Klee wordt even gerefereerd. Aan Max Beckmann, de Odysseus van de moderne kunst, wordt geen plaats gegund in de reeds metamorfosen. Van Jackson Pollock, die zijn eerste abstracte werken in 1948 schildert, zal hij in 1951 niets of weinig hebben gekend.

Dat betekent dat de meeste radicale opvattingen en gebeurtenissen in de beeldende kunst van de twintigste eeuw in Malraux' imaginair museum niet aanwezig zijn en geen commentaar krijgen. Wat we buiten enkele naïeven en kindertekeningen te zien krijgen van de twintigste eeuw is de spiegeling van de vreemde culturen in moderne werken: de Soemeriërs in een plastiek van Picasso, de steppenvolken in een figuratie van Braque, de Australiërs op een beschilderde steen van Miró. Het heden wordt door Malraux aanvaard als de plaats en het moment van waaruit zijn zienswijze zich ontwikkelt, maar het wendt zich naar het verleden.

Het *Musée imaginaire* dat technisch werd geschapen, onder andere door de reproductiemiddelen, heeft zich inmiddels uitgebreid. Wanneer Peter Struycken zich over het museum van de toekomst uit, spreekt hij nadrukkelijk over de media: 'Inschakeling van computers met zeer grote gegevensbestanden zullen de bezoeker in de toekomst (...) belangrijke diensten kunnen bewijzen. (...) Bewegende filmbeelden, ieder gewenst ruimtelijk beeld van architectuur, sculptuur of voorwerp en ieder detail daarvan kunnen op een schijfje worden opgeslagen. (...) Een beetje in kunst geïnteresseerde is thuis aangesloten op de museumcomputer en kan zo, naast (de) al eerder genoemde faciliteiten beschikken over alle mogelijke andere informatie.'³ In de komende jaren zullen de

documentatiebestanden van de musea op het niveau van de huidige technische mogelijkheden worden gebracht, met elkaar worden verbonden en individueel, dus voor ons, bereikbaar worden gemaakt. Het wordt dan mogelijk de inhoud van musea te kennen en om de kunstwerken van de wereld als gereproduceerd beeld op ons scherm te krijgen. Die kunstwerken zijn dus van substantie en van formaat en zwaartekracht veranderd. Dat is op zich een devaluatie voor de beleving van een kunstwerk. Het cijfermateriaal van de Dow Jones dat wordt overgeseind blijft zich zelf gelijk, maar de Nachtwacht die in Tokio wordt ontvangen is een gemanipuleerd elektronisch produkt. Tegelijkertijd deelt het effecten van visuele impact met het authentieke kunstwerk, met het gunstige gevolg dat het een herinnering of een voorspelbaarheid kan oproepen van het kunstwerk of met het desastreuze gevolg dat het voor een kijker het kunstwerk zelf wordt. Dat het kunstwerk verdwijnt onder zijn mediagehalte. Op de eenvoudigste wijze voorgesteld bieden de media ons potentieel een immens *Musée imaginaire* aan als men er de oeverloze hoeveelheid informatie mee aanduidt. Men zal door de museale opslag zappen, kiezend of het totaalbestand rücksichtslos delend. Men kan op allerlei effecten speculeren.

Roland Barthes zag Jules Verne aan voor een verlate encyclopedist: 'Verne is altijd een maniak van de volheid geweest: hij was nooit klaar met het afmaken van zijn wereld, en stopte hem eivol met meubels. (...) Verne kan zich geen andere taak voorstellen dan het maken van catalogussen, inventarissen, dan het opzoeken van overgeslagen hoekjes waar dan in dichte rijen schepsels en menselijke werktuigen opdoemen, door zijn toedoen. Verne behoort tot de vooruitstrevende vleugel van de bourgeoisie: zijn werk zegt luidt dat niets aan de mens ontsnapt, dat de wereld zelfs in de verste uithoeken in zijn hand is en dat eigendom als

het ware slechts een dialectische fase is in de algemene onderwerping van de natuur.’⁴

Maar hij kent ook de vreugde van het zich opsluiten en installeren. Zoals in zijn roman *L'île mystérieuse* waarin de man zijn encyclopedische inspanningen bekroont ‘door de burgerlijke houding van het zich toeëigenen: pantoffels, pijp, een plekje bij het vuur, terwijl buiten de storm, dat wil zeggen de oneindigheid vergeefs raast’.⁵ Daar kan ik me de gebruiker van het *Musée imaginaire* ook bij voorstellen. Er staat nog een computer met modem en beeldscherm in die genoegelijke kamer in rots of duikboot of flat aangeschoven. Wat uit concept, magistrale ordening, hartstocht, waarneming, tragiek, idealen, verlangen, discipline, handwerk, techniek ooit tot kunstwerken leidde, stroomt door de computer en komt als fraai beeld op ons reuzenbeeldscherm. Men doet zijn sloffen aan, steekt een pijp op, terwijl buiten de storm, dat wil zeggen de kunst, vergeefs raast...

Er is een andere speculatie mogelijk. Wij komen uit onze huiskamers en studeer-vertrekken, uit de studiezalen van biblio- en mediatheken en ontmoeten elkaar op straat, in de krant, in het parlement. Ieder met onze eigen ervaringen, met onze eigen gekozen beelden, gaan we een gesprek aan en verstaan elkaar niet meer. Het is geen Pinksteren, er is geen Heilige Geest die elkaar doet verstaan, er is zelfs geen centrum waarop de gesprekken kunnen worden gericht. De informatiestroom heeft geen hiërarchie, ieder moet maar kiezen en in plaats dat de kennis ons verenigt, drijft ze ons uit elkaar. Zoals de televisie dat al doet.

Het was een kunstenaar die ons een visioen voorstelde waarin hij, tamelijk argeloos, de politieke macht en de media combineerde. Tatlin ontwierp in 1919 zijn Monument voor de Derde Internationale, zijn beroemde toren. De wetgevende vergadering en administratie

plaatste hij in een kubus, de uitvoerende comités in de piramide, in de cilinderruimte de distributie van besluiten en informatie door drukpersen, propagandakantoren, telegraafkantoor, projectieapparatuur berekend op een gigantisch scherm, tenslotte een radiostation. De toren van Tatlin is een bouwwerk, een sculptuur, een regeringsgebouw, een paleis maar ook een ontvangend en uitzendend mediacentrum. Tatlin vond de inspiratie en had het genie om een coherent beeld, abstract en plastisch en functioneel te scheppen van volkswil, beslissende en uitvoerende macht en berichtgeving in een beeld dat expressie gaf aan de dynamiek van een nieuw tijdperk met ingenieuze techniek.⁶

Het stamt uit die betrekkelijk korte tijdsperiode waarin de revoluties in politiek, kunst en onderwijs elkaar tijdelijk omhelsden om in broedermoord te eindigen. Het uitzonderlijke van die strijd was toch dat er niet over een verleden werd gestreden, niet over een imaginair museum maar over een imaginair staat, over heden en toekomst, over standhouding tussen kunst en gezag in een maatschappij in opbouw. Die spanningen tussen macht en kunstenaarschap en ook kunstinstelling zijn, minder hevig, ook bekend uit der geschiedenis van andere Europese landen. Het Russische dilemma is echter aan vele minder nieuwsgierige westerse kunstenaars onbekend geweest en daarmee onbegrepen en dus ongeliefd. Andere historische voorbeelden spraken hen wellicht meer aan.

Immers, kan men zich als kunstenaar iets fraaijer voorstellen dan gekozen te worden door de vorst en op basis van honorering, en soms een reeks misverstanden, aan het werk te kunnen zijn? Kan men zich als kunstliefhebber iets mooiers voorstellen dan met de kunstwerken van zijn voorkeur in zijn huis te leven? Hoe mooi was het leven, althans voor François I die met

xgroot onderscheidingsvermogen en liefde de kunst van de maniëristische Italianen kocht en ze ophing in zijn badkamers en rustvertrekken. Dat is toch het ideale *musée* geweest, voor de koning zelf en wie weet enkele gasten als balsem voor ziel en ogen. Slechts imaginair voor de rest van Frankrijk buiten het kasteel van Fontainebleau.⁷

Maar er zijn andere opties gekomen die minder de vorst en de kunstenaars behaagden dan wel het publiek. Engeland is al een democratie met een monarch wanneer daar in 1753 het British Museum wordt geopend, wat opzet betreft ‘inspired by the vision of its founder, the physician Sir Hans Sloane’, die droomde van een grote opslagruimte van kennis met boeken, kunstwerken en naturalia onder één dak. Die ruimte kwam er als een museum door een besluit van regering en parlement en met steun van de opbrengst van een speciale loterij. Het was het eerste publieksmuseum van algemene aard ter wereld.⁸

Tegen het midden van de achttiende eeuw werd er in Frankrijk van verschillende zijden op aangedrongen om de Koninklijke kunstcollecties een openbare functie te geven. Op 14 oktober 1750 werd daar ten dele gehoor aan gegeven door het Luxembourg open te stellen voor het publiek om er een keuze uit de krooncollectie te laten zien. Maar het is in deel negen van de encyclopédie dat Diderot, die zich gewend had uitputtend zijn onderwerpen met alle vertakkingen te behandelen, zich bij de beschrijvingen van het Louvre niet alleen aan de feiten houdt maar zich ook waagt aan een mogelijk nieuw gebruik en inrichting wat betreft de kunstwerken; aan de voorstelling van een begrensde *Musée imaginaire*. Zoals Germain Bazin schreef: ‘Le projet vague de Lafont de Saint Yenne (die een speciale kunstgalerij had voorzien in een geschrift van 1749) devient (sous la plume de Diderot) un véritable programme

muséologique utilisant rationnellement le palais de Louvre.’⁹ Diderots programma, zeker ook artistiek van opzet, werd geleid door het idee om de krooncollecties aan de vooruitgang van de kunsten en wetenschap dienstbaar te maken. In plaats van een intellectuele plaatsbepaling in een discours à la Malraux zoekt Diderot een concept dat in de werkelijkheid van een gebouw gesitueerd is.

De stoutmoedigste en de onbeschaamdste, maar ook de meest vervoerende verwerkelijking van een *Musée imaginaire* is die van het *Musée Napoleon*. Onder het *Ancien Régime* was er al voortvarend gewerkt aan de voorbereidingen van een centraal museum, gebaseerd op een rationele museologische opbouw. Na 1789 blijft men te midden van de troebelen en onder het bewind van voorbij zovende regeringen koortsachtig werken aan dat nieuwe museum. Nu aan te vullen met genationaliseerde kunstwerken van vorst, kerk en aristocratie. Het meest opzienbarend waren de honderden kunstwerken die bij de diverse wapenstilstanden in Italië door generaal Napoleon voor Frankrijk werden bedongen. Daar werden door keizer Napoleon ten gevolge van zijn Europese overwinningen schatten aan toegevoegd uit Berlijn, Potsdam, Kassel, Wenen, Braunschweig. Eerder, in 1794, waren de Nederlanden al aan bod geweest waardoor Antwerpen zijn Rubensen kwijt raakte op het moment dat het niet meer onder Oostenrijk viel.¹⁰ In 1798 merkt Goethe in zijn tijdschrift *Propyläen* voor het eerst het verschijnsel op waarop Malraux’ ideeën zich zullen enten. De kunstwerken worden uit hun locatie gehaald en getransplanteerd: ‘Er was een tijd waarin, enkele uitzonderingen daargelaten, kunstwerken in het algemeen in dezelfde ruimte en plaats bleven. Nu heft zich een grote verandering voorgedaan die belangrijke consequenties voor de kunst zal hebben. Tot

voor kort was Italië een grote entiteit van kunst. Daar zijn nu grote delen uitgenomen waar we nog niet precies weet van hebben. (...) Pas na een aantal jaren zal het mogelijk zijn om een idee te vormen van die nieuwe kunstentiteit die nu in Parijs gevormd wordt.¹¹ Grotendeels is dus oorlogsbuit de Franse collecties komen aanvullen, later komt daar nog de roof op kloosterlijke bezittingen in Italië bij. Om over redelijk geachte ruil van kunstwerken met de Brera in Milaan maar te zwijgen...

Dat het *Musée Napoleon* in feite een *Musée illusoire* was geweest, werd bevestigd toen na Waterloo, tenslotte in 1815, 5233 werken rechtmatig zouden worden teruggegeven aan de landen/eigenaars. Die recuperatie werd voor 'Berlijn' een van de motieven om het eerste als museum gedachte gebouw te verordonneren.¹² Men mag het *Musée Napoleon* wel een geïncarneerd *Musée imaginaire* noemen waar een verlangen naar de totaliteit van de visuele cultuur aan ten grondslag lag, maar dat alleen door de bruutheid van de macht verwerkelijkt kon worden.

Na deze geestrijke uitspatting van de macht, na wat een Fransman noemde een *bacchanale muséologique*, denk je dat het toch wel voorgoed voorbij zal zijn met de pogingen om materieel nog een encyclopedisch geheel bijeen te brengen en het laatst verwacht men in Nederland de pogingen daartoe. Het lijkt ook wat absurd om te veronderstellen dat Nederland na de uitverkoop en verwaarlozing van cultureel erfgoed in de negentiende eeuw meer kon beogen dan gewetensvol orde op zaken te stellen. Daar heeft men onder Victor de Stuers en zijn opvolgers na 1901 dan ook zijn best voor gedaan. Mar in juni 1921 bracht een notabene bij Koninklijk Besluit opgerichte Rijkscommissie voor het Museumwezen een rapport uit. En in een woud van verstandige aanbevelingen is er één geniaal en – dus – minder verstandig. Men

bepleit de oprichting van een Algemeen Kunstmuseum, te vestigen in een nieuw gebouw; zo beschrijft men het: kleiner dan het Rijksmuseum en groter dan het Stedelijk Museum. Dat museum werd in de eerste vergaderingen Het Encyclopedisch Museum genoemd. De leden hadden waarachtig een *Musée imaginaire* in het hoofd en ongetwijfeld hebben zij meer concreet ook aan de grote buitenlandse musea gedacht. Zij wisten dat geen museum in Nederland een verzameling kon tonen die naar de hoogste esthetische normen beoordeeld uit Nederlandse een buitenlandse kunst zou bestaan, uit archeologische voorwerpen en kunstwerken uit primitieve culturen. Praktisch kwam het voorstel daarom neer op het bijeen brengen van 'een keuze van schilderijen hoofdzakelijk uit het Rijksmuseum, een beperkt aantal kunstwerken van zeer voorname orde uit het tegenwoordige Museum van Geschiedenis en Kunst, de Musea van Oudheden en Ethnografie en het Prentenkabinet'.¹³ Het is er niet gekomen. Maar een kort ogenblik was er dus, niet bij de minister, wel bij deze Olympus van museologen, ondanks dat iedereen moet hebben geweten dat het niet kon, even de gedachte aan een museum van wereldkunst. Wie denkt niet stiekem aan Elsschots *Wereldtijdschrift*?

Vele jaren blijft de museumcultuur een kwestie van instellingen. De nogal voorzichtige oordelende L.J. Duparc neemt voor de oorlog de verlamme effecten van de crisis waar en heeft weinig goeds te melden over de culturele interesses van naoorlogse ministers. Met uitzondering van Van der Leeuw, de eerste naoorlogse minister van OK&W in het kabinet-Schermerhorn-Drees. En met goede verwachtingen van de vers aangetreden Van Doorn.¹⁴

Je zou het niet meer verwacht hebben in Nederland maar in de jaren zestig gaan op

spectaculaire wijze gezag en cultuur een discours aan. Ook de musea zijn in het geding. In 1972 verschijnt de *Discussienota kunstbeleid*¹⁵, in 1976 gevolgd door de nota *Naar een nieuw museumbeleid*, de laatste onder verantwoordelijkheid van minister Van Doorn. Het waren welonderbouwde nota's, waarin gezocht werd de argumenten te vinden die de bestedingsgelden voor de kunstensector zouden kunnen rechtvaardigen. Die argumenten werden gevonden in de aandacht voor het Algemeen Maatschappelijk Welzijn dat in deze visie zowel de zorg voor fysiek als geestelijk welzijn betrof. Tot vandaag de dag kun je twisten over de vraag of dat Algemeen Maatschappelijk Welzijn nu het juiste milieu vormde voor de kunsten. Maar het betekende wel dat kunst en cultuur in een groot ideëel verband werden meegefinancierd onder een noemer die in die jaren hogelijk werd gerespecteerd. Dat betekende een vorm van macht voor de minister op een terrein waar anders geen collega-minister zich iets aan gelegen had laten liggen. Wat in de argumentatie van de ministers Klompé en Van Doorn opvalt, is dat zij zich op dat onbestemde terrein van de cultuur als politicus opstelden, zodat ze ook als politicus aansprakelijk konden worden gesteld. Ze hadden beiden geantwoord op berichten uit de samenleving, maar ze konden op hun duidelijke stellingnamen repliek verwachten, op incidentele beslissingen en op leidende gedachten.

Zou je, vraag ik mij af, het cultuurbeleid en de beïnvloeding ervan uit die en volgende jaren ook kunnen afleiden uit de titels van opeenvolgende ministeriële publikaties en andere geschriften van kunstgeleerden? Dan zou dat beleid in zoverre een constante vertonen dat de terminologie van de zogenaamde pakkende titels die van de kunst en het kunstbedrijf uit de weg gaan. Een museum, dat blijkt, moet altijd iets anders zijn dan een staand museum. J.W.M. van Spaandonck

parafraseerde de nota *Naar een nieuw museumbeleid* (1976) onder de blijkbaar geautoriseerde titel *Museum meer dan pronkkamer* (1977).¹⁶ Cor Blok stelde eerder het dilemma *Doolhof of museum* (1965).¹⁷ De dames en heren uit Frankfurt en Hamburg schreven hun boek *Das Museum als Lernort* (1976).¹⁸ Mr. A. Seret noemde zijn boek *Museum open* (1978)¹⁹ en stelde in een van zijn hoofdstukken zelfs de macabere vraag: waarom open?

Inmiddels hebben we ook wat nota's en andere publikaties achter de rug die een meer neurotische houding ten opzichte van het museumbestel doen vermoeden. De verzameltitle van Henk Overduins essay *Het museum als obsessie*, hopelijk niet door hem zelf bedacht, deed me terug verlangen naar de R (Recreatie) van CRM.²⁰ Het rapport *Bedreigd cultuurbezit* wekte al een angstig vermoeden, het *Deltaplan Cultuurbeleid* (1991), zette de zaak op scherp en deed een grootscheepse ramp vrezzen. Het uitvoeringsplan *Vechten tegen verval* (1991/1992), heeft zelfs twijfel bij mij gezaaid of ons niet abusievelijk een roman van Relus ter Beek was toegespeeld. Daar staan gelukkig andere nota's naast die wat kalmeren. *Sectornota kunstmusea* (1989), dat lijkt me klare taal. En ik voel me wel gesterkt door *PR en rendement*, en zeker door *Investeren in cultuur* (1993). Maar had de grensverleggende voorkeur niet een wat al te grote impact op de terminologie? Minister Brinkman had het al eens over 'actuele produktie van culturele waarden', maar nu ik over rentabiliteit lees en over 'ruilverkeer in het museale veld'...

Hoe dan ook, het is in die nota's tobben of aanpakken en dat herkent men. Midden jaren tachtig valt er (ook) in de cultuursector een nieuw soort beslissingen. Minister Brinkman komt met een nieuwe nota kunstbeleid in de Tweede Kamer en met nog een aanvullende notitie uit 1984-85. Met nog eens een *Nota*

museumbeleid. De Beeldende-Kunstenaars-regeling wordt afgeschaft en een bepaald budget wordt van Sociale Zaken overgeheveld naar WVC en komt vrij voor directe bestedingen aan kunstwerken. De eerste bureaus worden te hulp geroepen om onderzoeken te verrichten. Een nieuwe trend wordt gezet naar zakelijk cultuurbeleid, de sociale factor verzwakt ten gunste van de kwalitatieve. Een begin wordt gemaakt met een nieuwe structurering van besluitvorming over ondersteunende middelen en subsidies. De verzelfstandiging van de rijksmusea wordt besproken of aangeroerd.

De trend wordt ook gevolgd onder minister d'Ancona, zij het dat zij de sociaal-democratische Partij van de Arbeid bekent. De rijksmusea worden verzelfstandigd. Subsidies, bijzondere aankopen, projecten, opdrachten blijven gefinancierd uit het ministeriële budget, maar komen onder het beheer van directeuren en besturen van fondsen. Het is niet meer de minister die een besluit van toekenningen tekent. Men ontmoet een nieuwe bureaucratie die moeilijk ter verantwoording te roepen is. En toch krijgt de minister ten aanzien van alle Nederlandse musea de bestel-verantwoordelijkheid.

Wij hebben ook nu college, dames en heren studenten onder u. Ik heb aangestipt hoe er intellectueel, artistiek, in termen van autoritaire macht of democratisch bestuurlijk, gereageerd werd op de gegeven feiten die kunst ons tamelijk autoritair heeft gesteld, ook als ze in opdracht werd gemaakt. Heeft de kunsthistorie daar wel mee van doen? Of moet ze zo autonoom zijn als kunst soms kan zijn? Dat lijkt me niet universitair. Het is ook niet nodig dat u zich in de u kort toegemeten tijd afwendt van de kunsthistorische onderwerpen die u bijzonder ter harte gaan, maar u doet het wel, misschien onbewust, onder de ogen van Big Brother. En hij gebruikt soms uw woorden. Het

zou een nobele taak kunnen zijn om begrippen en woorden die soms wat slordig door het maatschappelijk idioom slenteren – maar die u behoort te kennen – op hun betekenissen te toetsen en die, straks als u hier bent en elders begint, in uw werk actief te maken. En ook dit: u stelt terecht vragen aan de historie, u moet ook aan het heden vragen stellen. Bijvoorbeeld aan een minister van Cultuur want met het parlement beslist die deels over onze omgang met de zo zeer door ons geliefde onderwerpen. Sta me daarom toe dat ik na mijn retrospectie nu, bij wijze van aanmoediging, aan de minister, zuiver academisch, enige vragen stel.

Ik vraag mij in het algemeen af welke situatie er gaat ontstaan nu ieder van ons het depot van een immens *Musée imaginaire* vrijelijk kan betreden. Is het denkbaar dat de overheid een iets duidelijker gebruiksaanwijzing geeft hoe je er meer uit kunt halen dan alleen kwaliteit?

‘Kwaliteit’ wordt beoogd en door de minister omschreven. Maar, ik citeer *Investeren in cultuur*: ‘In de Nederlandse verhoudingen spreekt het verder vanzelf dat het oordelen over kwaliteit niet dient te geschieden door de overheid. En zo is de typische situatie ontstaan dat de overheid een belangrijke rol speelt in het bevorderen van het culturele leven, maar dat het inhoudelijk oordeel wordt uitgesproken door kenners, door deskundige adviseurs, die zitting hebben in adviesorganen en betrokken zijn bij fondsen.’²¹ Geen vraag, wel een vraagteken.

Ik vraag in vervolg hierop hoe groot de invloed van een minister is op televisie en radio en of er in dat geval eveneens sprake is van een inhoudelijk oordeel van kenners en deskundige adviseurs.

Ik vraag bij alle waardering die ik heb voor het effectvoller bestieren van het ambtelijk apparaat, hoe duidelijk de politieke positie van

de minister voor Cultuur blijft. Als ik als burger kies voor een politieke figuur dan verwacht ik dat deze in het parlement en zeker als minister herkenbaarheid uitdraagt van de politieke keuze die hij of zij en ik hebben gemaakt. Ik wil via mijn stemgedrag niet onmiddellijk weer uitkomen bij het consult.

Ik begrijp dat de ideeën van Henri Polak, Emanuel Boekman of Joop den Uyl niet voldoen om een actuele socialistische cultuurpolitiek te bepalen. Ik zou deze minister in haar functie wel willen vragen duidelijk te maken in hoeverre zij daarbij blijft en hoever zij daarvan afwijkt met een eigen socialistisch programma. Aan iedere andere minister van andere politieke kleur moeten in de toekomst vragen van overeenkomstige aard worden gesteld. Ik stel deze politieke vragen niet aan de vertegenwoordigers van fondsen of aan consultants, want in politieke zin interesseren hun antwoorden mij niet.

Ik vraag of de minister en de regering zich nog kunnen toestaan dusdanige opdrachten aan architecten en kunstenaars te geven waarin de geuite behoefte aan kwaliteit maar ook het karakter van een modern gezag tot uitdrukking worden gebracht door, aan en in regerings- en overheidsgebouwen.

Ik vraag tenslotte of het woord ‘terugtrekken’ dat wij in verband met de overheid veelvuldig aantreffen, duidt op een hoffelijk ruimte geven of dat het kan betekenen dat de overheid zich, op haar passende momenten, uit de voeten maakt.

De schrijver Malraux miste de vensters van Chartres en andere kathedralen in de echte musea. Hij had aanmerkelijk minder te bieden dan de oorspronkelijke pracht toen hij in 1953 links en rechts wat vensters leende om ze in een tentoonstelling van het *Musée des Arts Décoratifs* te plaatsen onder de titel *Vitraux de*

W.A.L. Beeren

was onder andere lector Kunst-geschiedenis aan de Rijksuniversiteit Groningen (1971-1978), directeur van het Museum Boymans-Van Beuningen (1978-1985) en directeur van het Stedelijk Museum Amsterdam (1985-1993)

France.²² Maar als minister voor Cultuur ontplooidde hij grote initiatieven, stichtte onder andere buiten het tot dan toe zo centralistisch werkende Parijs de ‘maisons de la culture’, gaf grootse opdrachten in staatsgebouwen aan beeldende kunstenaars en formuleerde flamboyant zijn ideeën over de cultuur. Zijn *Musée imaginaire*, dat zijn de kunstwerken en de keuze uit hun ‘depot’. Het leeft bij de gratie van een antwoord op de kunst, en antwoord op vragen van de kunst gaf de ingewijde Malraux als schrijver en als politiek gemotiveerde bestuurder.²³ In die laatste functie bracht hij de interesse voor de cultuur van de Staat onder andere tot uiting door de bedrijvigheid en beeldvorming in de musea.

De imaginaire tegenspeler Sandberg van de schrijver Malraux was als directeur van het Stedelijk Museum een ambtenaar van de gemeente Amsterdam. Was het voldoende geweest als hij het Stedelijk samen met Hans Jaffé als een onafhankelijk bedrijf had gerund? De grootheid van hun historische directie zat erin dat een stad in haar eigen museum haar aandacht tot uiting bracht die zij wilde betuigen aan de kunst van onze tijd. Daarom werd wat Suasso was geweest steeds meer Stedelijk.²⁴

Noten

1. Philip Peters. *Collectiemobiliteit: tegenargumenten, kunst & museumjournaal*, 1993, nr. 3, pp. 10-20.
2. C.J.A.C. Peeters. ‘Malraux, Moeller en de christelijke kunst’. In: *Kunst en religie*, 1958-59, nr. 1, pp. 1-14.
3. Peter Struycken. ‘Een beetje in kunst geïnteresseerde is thuis aangesloten op de museumcomputer’. In: *Metropolis M*, 1987, nr. 5/6, pp. 50-51.
4. Roland Barthes. *Mythologieën*. Amsterdam, 1975, pp. 101-104.
5. Roland Barthes, op. Cit. Jules Verne. *Het geheimzinnige eiland*, Nederlandse uitgave, Rotterdam, z.j. (1878).
6. John Milner. *Vladimir Tatlin and the Russian avant-garde*. Londen, 1984. (2e dr.).

7. Germain Bazin. *Trésors de la peinture au Louvre*. Parijs, 1962, pp. 7-28 (3e dr.).
8. David M. Wilson. *The collections of the British Museum*. Cambridge, 1989.
9. Germain Bazin, op. cit., pp. 34-35.
10. Germain Bazin, op. cit., p. 43.
11. J.W. von Goethe. *Propylaeen. Inleiding tot de Propylaeen*. Z.p., 1798.
12. 'Karl Friedrich Schinkel 1781-1841'. In: *Westberlin*, 1981, pp. 135-158. Reprint van de catalogus bij de gelijknamige tentoonstelling in het Alte Museum, (Oost-)Berlijn, 1980.
13. F.J. Duparc. *Een eeuw strijd voor Nederlands cultureel erfgoed*. 's-Gravenhage, 1975, pp. 191-200.
14. F.J. Duparc, op. Cit. Pp. 23-40.
15. *Discussienota kunstbeleid*. 's-Gravenhage: ministerie van Cultuur, Recreatie en Maatschappelijk Werk, 1972.
16. J.M.W. van Spaandonck. *Museum meer dan pronkkamer: samenvatting nota 'Naar een nieuw museumbeleid'*. 's-Gravenhage: ministerie voor Cultuur, Recreatie en Maatschappelijk Werk, 1977.
17. Cor Blok. *Doolhof of museum*. Bussum, 1965.
18. Ellen Spickernagel en Brigitte Walbe. *Das Museum als Lernort contra Musentempel*. Giessen, 1976.
19. A. Seret. *Museum open*. Enkhuizen: Nederlandse Museum Vereniging, 1978.
20. Henk Overduin. *Het museum als obsessie*. Amsterdam, 1988.
21. *Investeren in cultuur: nota cultuurbeleid 1993-1996*. Rijswijk: ministerie van Welzijn, Volksgezondheid en Cultuur, 1992.
22. *Vitraux de France du XIe au XVIe siècle*, Musée des Arts Décoratifs, Parijs, 1953.
23. André Malraux. Tentoonstelling en catalogus Fondation Maeght, Saint Paul, 1973.
24. Het Stedelijk Museum te Amsterdam werd geopend in 1895. Een van de aanleidingen tot de bouw van het museum was het legaat van mevrouw S.A. de Bruyn, douairière jhr. Lopez Suasso. In de dagelijkse omgang is het museum lange tijd 'Het Suasso' (-museum) genoemd.

Bibliografische gegevens

Beeren, W.A.L. (1994) 'Het musée imaginaire en de terugtrekkende overheid: inaugurele rede op 9 februari 1994 uitgesproken bij de aanvaarding van de wisselleerstoel Anton van Duinkerken voor Kunst en Cultuur aan de Katholieke Universiteit Nijmegen'. In: Boekmancahier, jrg. 6, nr. 20, 156-165.