

Boekbespreking Pleidooi voor herwaardering autonome kunst

Alex de Vries



Corsten, M.-J. (et al.) (red.) (2013)
Autonomie als waarde: dilemma's in kunst en onderwijs.
Amsterdam: Valiz.
Prijs: € 15,-

De essay- en interviewbundel *Autonomie als waarde* wil het begrip 'autonome kunst' herwaarderen, in feite door de definitie ervan te herijken en de vooroordelen daaromtrent te bestrijden. 'Autonome Beeldende Kunst' is de naamgeving van de opleidingen binnen het kunst- onderwijs die het imago van kunst- academies en kunsthogescholen in hoge mate bepalen, terwijl ze getalsmatig en percentageel slechts een klein onderdeel van die onderwijs- sector vormen. Aan kunstopleidingen worden vooral vormgevers, ontwerpers, docenten en uitvoerend kunstenaars voor het werken in dienstverband opgeleid in plaats van scheppende kunstenaars met een onafhankelijke, zelfstandige beroepspraktijk. De positie van de autonome beeldende kunst staat al jaren onder druk, niet alleen politiek en maatschappelijk maar ook kunst- inhoudelijk.

Tilburgse Paradox

Autonomie als waarde is een pleidooi voor kunstenaars die werk maken waarvoor ze enkel zelf verantwoordelijkheid willen dragen, voor kunst die alleen in zichzelf waar is en gerechtvaardigd wordt. De publicatie verdedigt de kunstenaars die geen compromissen sluiten met de markt, met opdrachtgevers, met het galerie- of museumwezen en die binnen de maatschappij enkel op eigen merites willen functioneren.

Het boekje is een jubileum- uitgave bij het 100-jarig bestaan van de sector beeldend van de Fontys Hogeschool voor de Kunsten in Tilburg. Het eigenaardige is dat de herwaardering voor de autonomie van de kunstenaar wordt gevoed door een opleiding die als Academie voor Beeldende Vorming niet de taak heeft om autonome beeldend kunstenaars op te leiden, maar

docenten beeldende kunst en vormgeving. Veel oud-studenten van de docentenopleidingen weten zich met een beroepspraktijk als beeldend kunstenaar uitstekend te handhaven, juist doordat ze zo breed zijn opgeleid, van kunst- zinnige vaardigheden tot theoretische reflectie. De publicatie laat weer eens de ware ambitie van de opleiding in Tilburg zien: het opleiden van onafhankelijke, zelf- standige beeldend kunstenaars. Tilburg is daar overigens decennia lang al heel goed in. Je kunt een lange lijst maken van alumni die het binnen de discipline beeldende kunst bovengemiddeld goed doen. Het voert te ver om daar nu op in te gaan, maar het is een opmerkelijke constatering dat een opleiding die is ingericht om docenten op te leiden, zoveel aansluiting vindt in de praktijk van de hedendaagse beeldende kunst. Je zou het de Tilburgse Paradox kunnen noemen. ('Paradox' is niet voor niets de naam van een Tilburgs muziekpodium.) Deze publicatie is geheel in de geest van die paradox opgezet. Als de auteurs het begrip autonome kunst gaan bepalen, stellen ze wonderlijk genoeg vast dat het voor alle interpretatie en invulling vatbaar is. Daarmee wordt de waarde van de bepaling 'autonome kunst' niet vastgesteld, maar ondergraven. Het meest pregnant komt dit naar voren in de interviews met oud- studenten van de Academie voor Beeldende Vorming die in de publicatie zijn opgenomen. Kunstenaars Bas Kwakman, Huub van der Loo, Veerle Devreese en Sophie van Rijswijk laten zien dat hun praktijk allesbehalve autonoom in strikte zin is, dat ze zowel ongebonden als gebonden werk maken en dat ze buiten de disciplinaire kaders treden. Deze inter-

Alex de Vries

is zelfstandig auteur, curator en adviseur

views zijn de meest leeswaardige en inzichtelijke teksten in deze publicatie. De werkwijze van deze kunstenaarspraktijk wordt tegenwoordig gekenschetst als 'hybride', een modewoord dat verhult dat de gemiddelde kunstenaarspraktijk al eeuwenlang veelzijdig is. Een eenzijdig ingerichte beroepspraktijk is eerder uitzondering dan regel.

Zelfs de manifestachtige notities van Camiel van Winkel (overigens ook medeauteur van de publicatie *De hybride kunstenaar*) over autonome kunst als een principiële standaard in de cultuursector kunnen het niet stellen zonder een pleidooi voor begripsverruiming. Autonome kunst is in zijn ogen iets heel anders dan wat er tot nu toe onder wordt verstaan. De gedachte komt op dat je het dan misschien ook maar geen autonome kunst moet noemen. Hij typeert in ieder geval autonomie als een conditie van waaruit je allerlei intenties kunt hebben die over het algemeen niet aan de autonome kunstenaar worden toegedacht: betrokkenheid bij het leven en politieke en maatschappelijke kwesties. Het verwijt dat de kunstenaar overal buiten wil blijven, is daarmee onzinnig. Daar heeft Van Winkel gelijk in. Verder stelt hij: 'Autonomie heeft betrekking op de regels en beperkingen die de kunstenaar zichzelf oplegt, uit naam van de kunst.' Dat kan zijn, maar eerder is het tegenovergestelde waar: autonomie heeft betrekking op de vrijheid en de mogelijkheden die de kunstenaar zichzelf toestaat, uit naam van de kunst en het leven.

'Autonoom' jargon

De publicatie telt een aantal essays, waarvan 'Radicale autonomie' van Jeroen Boomgaard zich gunstig onderscheidt. In een heldere uiteen-

zetting beschrijft Boomgaard de hedendaagse verwachting dat beeldende kunst interactiviteit dient te bewerkstelligen. Dat geldt met name voor de rol van de kunstenaar in relatie tot zijn omgeving. Boomgaard verklaart de symbolische handeling die een kunstenaar daarbinnen verricht als het op radicale wijze uitdragen van het idee van vrijheid. De aanwezigheid van het kunstwerk in de wereld en het leven is daardoor sterker dan het keurmerk dat de kunst met haar uitsluitend op zichzelf betrokken autonomie heeft geclaimd.

De overige essays in de publicatie zijn voor het merendeel zo zeer in een 'autonoom' jargon geschreven dat je je afvraagt of de uitgever en de auteurs zich wel rekenschap hebben gegeven van de doelgroep die ze met deze publicatie willen bereiken. Als je zoals Jan Masschelein en Maarten Simons vanuit de pedagogiek je vakterminologie als zaaddodende pasta over de pagina's uitsmeert, door wie verwacht je dan eigenlijk te worden gelezen? Ze beschrijven de school als een autonome plek die vier 'acten' omvat: 'het tussen haakjes zetten', 'het op tafel leggen', 'het aandacht vestigen op de wereld' en 'de liefde van de leerkracht'.

In zijn betoog 'Autonomie via heteronomie' komt socioloog Pascal Gielen met de vondst de werkwijze van de kunstenaar te beschrijven als het in kaart brengen van een route die hij 'via' noemt. Hij schrijft in een taal die iedere sympathie voor zijn redenering onderuithaalt: 'Sterker, ons hele autonomiebegrip is ondenkbaar zonder die initiële potentie van exodus, zonder een voortdurend oscilleren tussen de non-fictieve wereld en een fictieve "realiteit".'

Ook vakgenoot Rudi Laermans

houdt zich niet in en schrijft in proza dat wordt gebruikt om leken buiten te sluiten. Dat leidt tot zinnen als: 'Wanneer we het spreken van de actoren binnen een kunstwereld volgen, stoten we dus op een dubbel vertoog dat de internalistische respectievelijk de externalistische benaderingen tot op grote hoogte codificeren.'

De citaten worden weliswaar buiten hun context onbegrijpelijker dan ze in de samenhang van de genoemde essays zijn, maar als dergelijk taalgebruik je al niet iedere lust tot lezen ontnemt, is er nog het abjecte voorstel van Camiel van Winkel om autonome kunst te begrijpen in de metafoor van 'het kamp'. Van Winkel schrijft: 'Het kan een werkkamp zijn of een strafkamp, een woonwagenkamp of een vluchtelingenkamp.' Hij bedoelt natuurlijk een concentratiekamp. Waarschijnlijk heeft hij die metafoor ontleend aan een kunstwerk als *Slave City* van Atelier Van Lieshout. Nu is Joep van Lieshout iemand die het kunstenaarschap praktiseert vanuit een zelf ingerichte vrijstaat en zo meer de ware intentie van autonome kunst naleeft dan theoreticus Van Winkel ooit zal kunnen. Je leest aan alles af dat Van Winkel zich met de nodige zelfspot opwerpt als de kapo van het zelfverklearde concentratiekamp van de autonome kunst. Je ziet de grijns op zijn gezicht, wachtend met zijn grote gelijk totdat die grijns eraf wordt geslagen, zodat zijn gelijk tandeloos en wel nog groter is, als een gapende leegte.

Boekbespreking

Aangestoken door het boekenvirus

André Nuchelmans



Buijnsters, P.J. (2013)
Geschiedenis van antiquariaat en bibliofilie in België (1830-2012).
 Nijmegen: Vantilt.
 Prijs: € 34,95

Met de precisie van een Zwitsers uurwerk leverde Piet Buijnsters na zijn *Geschiedenis van het Nederlandse antiquariaat* (2007) en *Geschiedenis van de Nederlandse bibliofilie* (2010) begin dit jaar zijn overzichtswerk van het antiquariaat en de bibliofilie in België af.¹ Daarmee is voor het eerst de geschiedenis van de handel in en het verzamelen van het antiquarische en bibliofiele boek bij onze zuidereburen opgetekend. Dat het geen gemakkelijke klus was blijkt al direct in het voorwoord als Buijnsters aangeeft dat hij nauwelijks op archiefbronnen en voorstudies terug kon vallen. En tot overmaat van ramp blijken 'Belgische antiquaren en boekverzamelaars (...) nog terughoudender dan hun Nederlandse tegenvoeters, waar het gaat om hun activiteiten' (p. 9). Dit weerhield Buijnsters er echter niet van een indrukwekkend overzichtswerk te schrijven, waar vooral de boekenwereld in België blij mee zal zijn. Al is dat bij bibliofielen moeilijk in te schatten. Zo blijkt bij lezing van het boek meer dan eens dat boekenverzamelaars toch vooral in hun eigen collectie geïnteresseerd zijn en niet in die van een ander.

Adel en geestelijkheid

Alhoewel Buijnsters in de titel aangeeft 1830 (het jaar dat België zich afsplitste van het Verenigd Koninkrijk der Nederlanden en als onafhankelijke staat verder ging) als begindatum van zijn geschiedenis te hanteren, beschrijft hij in het eerste hoofdstuk de Belgische verzamelaars in de periode 1775-1850, de zogenaamde gouden periode. Hiermee loopt het boek bijna synchroon met Buijnsters' boeken over bibliofilie en antiquariaat in Nederland. In deze

periode werden als gevolg van de revoluties in Frankrijk en de Duitse landen veel kloosters opgeheven en kwam hun boekenbezit op de markt. Het aanbod was dus overweldigend en de prijzen waren relatief laag. Veel verzamelaars uit die periode zijn ook betrokken bij het opzetten van publieke bibliotheken. De scheidslijn tussen werk en privé weet niet iedereen even duidelijk te trekken, zo concludeert Buijnsters. Meer dan eens blijkt een privébibliotheek boeken te bevatten die afkomstig zijn uit in beslag genomen bibliotheken en bedoeld waren voor een nationale of wetenschappelijke bibliotheek.

Al direct in dit eerste hoofdstuk komt een belangrijk verschil tussen de Nederlandse en Belgische boekenverzamelaar naar voren. Waar het in Nederland vooral een bezigheid van de goeude burgerij was, waren het in België de adel en geestelijkheid die grote bibliotheken bezaten. Daar hebben zich in de loop der jaren de industriëlen bijgevoegd. Maar voor bijna alle verzamelaars die in het boek de revue passeren, geldt dat ze op jeugdige leeftijd aangestoken werden door het boekenvirus. Vaak gaat het van vader op zoon over. Vrouwelijke verzamelaars zijn witte raven. Er zijn er welgeteld twee die afzonderlijke aandacht krijgen: Odile Solvay, 'dochter van een ingenieur uit Mons', en Anny Antoine, 'een eenvoudige Belgische lerares, dochter van een spoorwegbeambte'. De weduwe van verzamelaar Laurent Meeûs had duidelijk minder met boeken. Na het overlijden van haar man moest zijn verzameling zo snel mogelijk de deur uit. Tegen de daartoe uitgenodigde antiquaar zei ze: 'Emportez au plus tôt ces maudits livres qui ont fait mon malheur.'

André Nuchelmans

is redacteur van Boekman

Liefdevol knutselwerk

Van een gespecialiseerd antiquariaat was in die beginperiode nog nauwelijks sprake. Net als in andere landen heeft het Belgische antiquariaat zich in de loop van de 19de eeuw uit de algemene boekhandel losgemaakt. Opvallend is dat veel van deze handelaren ook veilingen organiseerden, een combinatie die tot de dag van vandaag in België veel voorkomt. Voor zijn informatie over de handel in boeken in deze tijd maakt Buijnsters dankbaar gebruik van de documentatie die voorhanden is. Het zijn vaak verslagen of artikelen van personen die tussen handel en verzamelaars in stonden: adviseurs, bibliothecarissen, journalisten en wetenschappers. Zij schreven bijvoorbeeld verslagen van veilingen in de tijdschriften die de verschillende regionale en lokale genootschappen van bibliofielen uitgaven.

Deze genootschappen staan centraal in een apart hoofdstuk. Ze waren over het algemeen op de eigen regio gericht. Een uitzondering was de Brusselse Société royale des bibliophiles et iconophiles, die in theorie een landelijke organisatie was, maar in de praktijk vooral op de Franstalige elite gericht was. Vlamingen waren altijd ondervertegenwoordigd in het ledenbestand. Veel verzamelaars waren lid van meerdere genootschappen. Een aantal bibliotheekgenootschappen verzorgde zelf bibliotheek uitgaven van op hun regio betrekking hebbende publicaties.

Zoals al duidelijk werd in *Geschiedenis van de Nederlandse bibliofilie* krijgt niet elke verzamelaar het predicaat bibliofiel opgeplakt. Pas wanneer hij uitzonderlijke werken verzamelt, vaak in speciale banden, komt hij daarvoor in aanmerking. Het esthetische

aspect van een boek dient de boven- toon te voeren, de inhoud is van secundair belang. Buijnsters rekent niet alle verzamelaars die hij behandelt tot deze selecte groep en maakt dit duidelijk met karakteriserende termen als 'Willems was geen uitgesproken bibliofiel', 'hij [J.H. Borman] was zeker geen bibliofiel in strikte zin', 'toch was dokter Snellaert evenmin als Willems een bibliofiel in strikte zin, (...) alleen de inhoud telde'. Datzelfde onderscheid geldt voor het antiquariaat, dat niet verward moet worden met een tweedehandsboekwinkel. Dat maakt het voor Buijnsters ook zo moeilijk om bruikbare bronnen te vinden. Zo vermelden verschillende edities van het *Repertorium van Belgische antiquariaten en tweedehandsboekhandels* algemene cijfers van de aanwezige winkels, maar 'een lijst als deze, hoe nuttig ook, heeft natuurlijk een egaliserend effect: internationaal bekende antiquariaten staan hier naast eendagsvliegen, waarvan de handel niet eens duidelijk staat aangegeven' (p. 231). Toch moet uit dergelijke lijsten wel de nodige informatie te halen zijn, maar net als de bibliofielen die hij behandelt, legt Buijnsters de lat hoog. Soms laat hij zich in laattunkende bewoordingen uit. Zoals in het hoofdstuk over bibliotheekdrukwerk, wanneer hij schrijft: 'Wie zo'n beurs van kleine uitgever en bibliotheek drukkers bezoekt, stuit altijd op liefdevol knutselwerk, frutsels die geen boek willen heten, maar waarvan het niet duidelijk wordt wat ze dan wel zijn' (p. 273).

Zoals in zijn andere twee studies levert het laatste deel van het boek de meest gemakkelijke stukken op, wanneer het echtpaar Buijnsters verzamelaars en antiquariaten bezoekt om hun verhaal op te

tekenen. Als er al van enige terughoudendheid van de verzamelende gastheer sprake is, verdwijnt die in de loop van het bezoek en toont de verzamelaar hun de schatten uit zijn bibliotheek. Antiquaren zijn wat standvastiger: wanneer Buijnsters informeert naar namen van hun klanten, wordt de erecode die niet prijs te geven in stand gehouden. Onmiskenbaar is ook in België bij het verzamelen en handelen in bijzondere boeken een neergaande lijn ingezet: 'Beide partijen constateerden echt een gebrek aan vers bloed.'

De 'geringe (behoefte aan) zelfreflectie onder de Belgische antiquaren op hun eigen beroepsverleden' die Buijnsters constateert, staat in schril contrast met de situatie in Nederland. Nu hij het verleden en heden degelijk in kaart heeft gebracht, doet dat wellicht de Belgische antiquaren het nut van een dergelijke reflectie voor de toekomst inzien.

Noot

- 1 Zie voor mijn eerdere besprekingen van *Geschiedenis van het Nederlandse antiquariaat* en *Geschiedenis van de Nederlandse bibliofilie* respectievelijk *Boekman*, jrg. 19, nr. 72, 114-115 en *Boekman*, jrg. 22, nr. 84, 112-113.

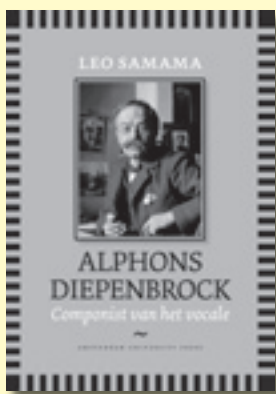
Boekbespreking

In de ban van muziek

Cas Smithuijsen



Horst, A. van der (2013)
De Andriessens: een kleurrijke familie van muzikanten en kunstenaars.
Hilversum: Uitgeverij Lias.
Prijs: € 24,95



Samama, L. (2013)
Alphons Diepenbrock: componist van het vocale.
Amsterdam: Amsterdam University Press.
Prijs: € 24,95

In 2008 organiseerde de Boekmanstichting een bijeenkomst rondom de culturele canon, als een verbijzondering, of uitbreiding, van de historische Canon van Nederland. Tijdens die bijeenkomst werd de toenmalige directeur van Donemus, Marianne van Dijk, de vraag voorgelegd: wie zou je tot de Nederlandse componistencanon willen rekenen? Zonder dralen kwamen er drie klinkende namen op tafel: Louis Andriessen, Alphons Diepenbrock en Jan Pieterszoon Sweelinck.

Twee van de drie werden ook in het standaardwerk *A history of western music* van de Amerikaanse musicoloog Donald Grout genoemd: Diepenbrock en Sweelinck. Jan Pieterszoon Sweelinck (1562-1621) had zijn vermelding vooral te danken aan wat hij aan bladmuziek publiceerde. Pas veel recenter wordt hij geportretteerd als levende actor in het internationale muziekleven van zijn tijd (Hilst 2000). Het consequent selecteren van goede leerling-organisten en zijn niet-aflattende zorg dat die leerlingen na afronding van de opleiding elders in hun vak emplooi vonden, gaven Sweelinck internationaal vleugels. Sterker nog: waar Sweelincks muzikale erfenis via zijn leerlingen in het lutherse Noord-Duitsland kon voortleven, was dat in het calvinistische Nederland veel minder het geval. Zijn eigen zoon Dirck komt niet meer in de internationale muzikale annalen voor. Weliswaar begon Jan Pieterszoon Sweelinck zijn leven in de rijke traditie van de kerkmuziek, waarin de orgelkunst de hoofdrol speelde. Maar toen het beheer van de Oude Kerk in 1578 overging van de katholieken naar de gereformeerden, werden ensembles met andere instrumenten of vocale combinaties buiten de kerk langzaam maar zeker belangrijker.

Katholieke traditie

Het zou tot het einde van de 19de eeuw duren voordat Nederland weer een componist kreeg die internationaal de aandacht trok. Het kan geen toeval zijn dat dat samenviel met het herstel van de bisschoppelijke hiërarchie in Nederland. De katholieken mochten hun godsdienst weer met openlijke pracht en praal beleven, waardoor ook de kerkmuziek aan een nieuwe bloeiperiode begon. Hendrik Andriessen en Alphons Diepenbrock waren beiden, zo blijkt uit de recent verschenen biografieën, vrome mannen met een sterk ontwikkeld religieus gevoel.

Alphons Diepenbrock leefde precies 300 jaar na Sweelinck: van 1862 tot 1921. Hij werd geboren in Amsterdam en groeide op in een gezin waarin culturele waarden (literatuur, architectuur, muziek) sterk waren verbonden met een katholieke traditie. Hij studeerde klassieke talen en promoveerde op een in het Latijn geschreven dissertatie. Aanvankelijk verdiende hij zijn brood als leraar klassieke talen in Den Bosch. Maar ook toen al was hij gegrepen door muziek, niet zozeer vanwege een carrièreperspectief, maar door zijn sterke affiniteit met het culturele leven, met cultuurdragers, ook de Nederlandse. Hij voelde de behoefte zijn innerlijke ideeënwereld die door zijn culturele contacten was gevormd, in klank om te zetten. Dat resulteerde in missen en andere religieuze (vocale) stukken. Maar er waren ook veel 'profane' opdrachten, vooral vanuit de theaterwereld.

De meeste avonden bracht hij door in het Concertgebouw, hij woonde op vijf minuten gaans. Op zijn vijftigste verjaardag, in 1912, werd hij daar door Mengelberg en het orkest getraceerd op

een hele avond met eigen werk.

Hendrik Andriessen (1892-1981) haalde zijn muzikale inspiratie aanvankelijk net als Diepenbrock vooral uit religie. Andriessen groeide op met als constante factor het orgel in de St. Josephkerk in Haarlem. Zijn vader Nico was daar kerkorganist en de jonge Hendrik raakte al snel in de ban van de imponerende combinatie van kerkakoestiek en volumineuze orgelklanken. Maar net als Diepenbrock vond Andriessen zijn eerste baan buiten de muziek, als verslaggever van de *Nieuwe Haarlemse Courant*. Dat werd echter geen succes en zo kwam Hendrik als opvolger van zijn vroeggestorven vader in de orgelbank terecht.

Toen was zijn naam als schepende toonkunstenaar onder de Haarlemmers trouwens al gevestigd met een eerste compositie voor koor en orgel: *Veni creator spiritus* (1913). In 1934 werd Hendrik directeur, kerkcomponist en -organist in Utrecht, in de St. Catharinakathedraal. Drie jaar later volgde zijn benoeming tot directeur van het Utrechts conservatorium. En in 1950 aanvaardde hij het directeurschap van het Koninklijk Conservatorium in Den Haag. De composities die hij naast zijn banen afleverde, zijn voor verschillende bezetting, afwisselend instrumentaal/vocaal en steeds minder religieus getint. Toen hij overleed wist hij zich omringd door een grote familie met veel kunstenaars of creatief werkenden op uiteenlopende gebieden: uitvoerende en scheppende muziek, beeldhouwkunst, architectuur en het boekenvak.

Zijn zonen Jurriaan (1925-1996) en Louis (1939) zijn inmiddels vooraanstaande componisten. Jurriaan sloeg al vroeg zijn

vleugels uit en behaalde succes in Amerika – maar ook in Nederland. Hij maakte veel muziek voor film en theater, alsook in andere opdracht-situaties. Zo componeerde hij muziek ter gelegenheid van Bevrijdingsdag in 1960, of, bijzonder: de vierdelige *Respiration suite* ter gelegenheid van een internationaal congres van longspecialisten. Je zou hem een componist van toegepaste muziek kunnen noemen. Maar dat uiteindelijk Louis de canon van Donemus haalde heeft te maken met zijn uitzonderlijke muzikale veelzijdigheid en de krachtige muzikale boodschappen die hij samenstelt. Die boodschappen verwijzen niet naar een opdracht of gelegenheid, maar zijn geheel uit muzikale bestanddelen opgebouwd.

Drie krachtenvelden

Beide biografieën gaan over mensen die hun hele leven in de ban van de muziek zijn. Op zoek naar een structuur die hun leven op vergelijkbare wijze zou bepalen, zijn er denkkelijk drie krachtenvelden die de mogelijkheden en beperkingen van de geportretteerde componisten beïnvloeden. Ten eerste is er de inspiratiebron. Wat bij Hendrik Andriessen en Alphons Diepenbrock begon als een overwegend religieuze oriëntatie, verwijdde zich geleidelijk tot een breder spectrum van ook aardse inspiratiebronnen. Het was aan het begin van de 20ste eeuw zoiets als 'muzikale secularisatie'. Beide componisten gingen daar tijdig in mee, en wisten zo de mogelijkheden van de muzikale taal *zeitgemäss* uit te buiten.

Ten tweede is er het krachtenveld van artistieke mogelijkheden: tussen Alphons Diepenbrock en Louis Andriessen ontvouwde zich een grote variëteit aan compositie-

mogelijkheden alleen al met betrekking tot de bezetting. Laatstgenoemde componist bloeide op te midden van de Nederlandse ensemblecultuur, waarbij hij gaandeweg ook nog het genre van opera en grootsymfonisch tot zijn domein maakte.

En ten slotte is er het internationale krachtenveld. Daarin wordt bepaald welke actieradius een componist uiteindelijk ten deel valt. Ook over dat krachtenveld bieden de twee biografieën informatie. Zij laten zien dat muziek per definitie grenzeloos is, maar dat dat voor componisten niet vanzelfsprekend is. Want Diepenbrock en Hendrik Andriessen werden weliswaar sterk beïnvloed door componisten uit de buurlanden Frankrijk en Duitsland, maar voor hen bleef de aandacht op de internationale podia beperkt. Bij Louis Andriessen is meer sprake van internationale wisselwerking: hij neemt niet alleen van alles op dat van over de grens komt, maar is met zijn muziek en vaak ook in persona aanwezig op de internationale muziekpodia die ertoe doen.

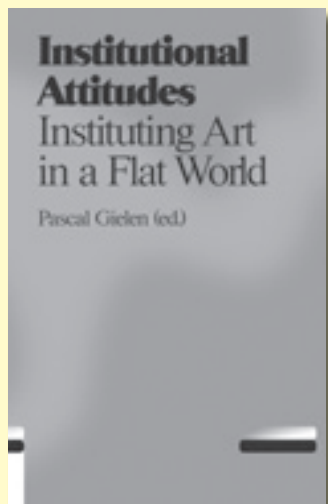
Literatuur

Grout, D. J. (1978) *A history of western music*. London: J.M. Dent & Sons, Ltd.
Hilst, R. van der (2000) *Een engel uit de hemel: driehonderd jaar Bach en Nederland*. Amsterdam: Ambo.

Boekbespreking

Kunstpauzen in een platte wereld

Pieter Hoexum



Gielen, P. (red.)
Institutional attitudes: instituting art in a flat world.
 Amsterdam: Valiz.
 Prijs: € 19,50

Zoals zo vaak is het ook bij dit boek wellicht het beste het nawoord als eerste te lezen. Daarin wordt de *making of* van het boek beschreven. Het boek, een ruime verzameling korte opstellen, blijkt het resultaat van een symposium dat in 2010 georganiseerd werd door het Roosendaal Comité, een informeel gezelschap van de leiders van enkele Vlaamse en Nederlandse middelgrote kunstinstellingen.

Roosendaal is (was) een min of meer centraal gelegen knooppunt in het spoorwegennet in een gebied dat de Benelux, Noord-Frankrijk en Noordwest-Duitsland omvat. Dat gebied zou je kunnen beschouwen als de bakermat van de sociaal-democratie, waarbinnen altijd een ereplaatsje was ingeruimd voor de kunst, die het volk immers kan verheffen. Sinds de jaren negentig heeft de sociaaldemocratie in dit gebied echter ruimte moeten maken voor het neoliberalisme. Het nieuwe motto is: niet overleggen, maar tellen (euro's, stemmen, bezoekersaantallen, enzovoorts). De kunstinstellingen waren hun leven niet meer zeker en zochten steun bij elkaar, in Roosendaal.

Echte troost hebben ze geloof ik niet gevonden. Het nawoord vermeldt eerlijk dat de conferentie eindigde in 'a melt-down, with the focusing that had been developed earlier devolving into in-crowd [and] self-referentiality...'. Ook deze bundel is als geheel nogal een kakofonie, met veel getheoretiseer over occupy en moeizame exegese van teksten van radicale en vaak onnavolgbare denkers als Antonio Negri en Michael Hardt.

'When flatness rules, we all feel the need to stand up to get some air. It is exactly this breathing space that Institutional attitudes hopes to create', schrijft redacteur Pascal

Gielen in zijn 'Introduction'. Daar faalt het boek hopeloos. Alleen al aan die introductie is geen touw vast te knopen, of liever: er zijn te veel losse eindjes. Toch kan de dodelijke combinatie van warrigheid en hoogdravendheid geen reden zijn het boek ter zijde te schuiven. Het slaagt er namelijk wel in duidelijk en invoelbaar te maken hoe radeloos veel kunstinstellingen zich moeten voelen.

In dit boek biedt een stoet aan sociologen, filosofen, politicologen, kunstenaars en journalisten aanknopingspunten, al vormt het geheel een onontwarbare knoop. De instituten dienen hun publiek niet te beschouwen als consumenten, ze moeten samenwerken, zich engageren en zich 'opstellen', 'verticaal' durven zijn, democratisch blijven en verlicht, professionaliseren, concurreren, ruimte bieden aan verbeelding en een markt bedienen...

Een grote lege doos

Als redacteur heeft Pascal Gielen geprobeerd alle bijdragen onder een noemer te brengen, het 'plat worden' van de wereld als gevolg van de globalisering. De wereld is niet langer een verzameling gebieden die je hiërarchisch kunt ordenen, maar een onoverzichtelijk netwerk waarin sowieso geen sprake kan zijn van hiërarchie, elite of een canon, laat staan 'verheffing'. En 'dus' ook niet van instituten.

Het probleem is niet dat in een 'platte' wereld geen plaats of belangstelling is voor cultuur of kunst. Het probleem is eerder een 'gezagsprobleem': een platte wereld lijkt geen plaats te bieden aan 'kunstpauzen'. Het publiek maakt zelf wel uit waar het heen gaat en kan dat ook makkelijk doen, door 'even te googelen'. Een minister of staatssecretaris die

Pieter Hoexum

is filosoof en publicist

moet bezuinigen zou zomaar op het idee kunnen komen dat een kunstinstelling eigenlijk niets meer hoeft te zijn dan een grote lege doos waarin je tentoonstellingen kunt organiseren – alsof het een kwestie is van sponsoren vinden en publiciteit genereren.

Het boek is te plat (onoverzichtelijk) om er een overzicht van te kunnen geven; in plaats daarvan geef ik twee volgens mij pregnante citaten en maak daar een hopelijk relevante kanttekening bij.

Het eerste citaat komt uit een bijdrage van filosoof Thijs Lijster, over de rol die kunstkritiek kan en mag (en zelfs moet) spelen in een platte wereld. De rol van de criticus lijkt immers uitgespeeld, net zoals die van de bladen en zelfs de kranten waarvoor hij schrijft – als er iemand de scheldnaam 'kunstpaus' lijkt te verdienen, is het de criticus wel. Lijster komt na een fraai, verhelderend betoog tot een andere conclusie. Maar de criticus kan niet opgelucht ademhalen, want in het citaat waar het mij om gaat stelt Lijster een vraag die de criticus (en met hem iedere kunstinstelling) als een opdracht zou moeten beschouwen: 'If they cannot or will no longer explain what their function and importance is, why should the public bother?'

Het andere citaat komt uit de bijdrage van filosofe Sonja Lavaert, die een tegengeluid laat horen: 'There is something wrong with current institutions, but this is not because we live in a flat world of networks. The problem is rather the reverse: institutions can only be established and questioned in an open, enlightened, horizontal, democratic space. And although the world of networks is a precondition, it offers no guarantees. It is in this ambiguous tension that the western

history of philosophical dogmas and democratic institutions has unfolded ever since the Renaissance.'

Aansluitend op dat laatste, je kunt nog wel verder teruggaan in de geschiedenis. De gezagscrisis waarmee de kunstwereld worstelt, is misschien het beste te vergelijken met de gezagscrisis in de wereld van de religie, want het instituut par exemple is toch de kerk. De kerk kan wel beweren dat de maatschappij seculier is geworden, maar dat is niet waar: een overgrote meerderheid gelooft gewoon nog 'in iets'. Deze 'iets-isten' hebben echter niets met het instituut kerk, zoals dat heet. Dat lijkt misschien heel (post)modern, maar het is van alle tijden: er bestaat altijd een spanning tussen de gemeente en de kerk, tussen de gelovigen en de clerus.

Goedgelovig of cynisch

De recente pausverkiezing bracht mij de theorieën van ideeën-historicus Ulmann in herinnering. Hij onderscheidde twee manieren van denken over macht en gezag, 'descending' en 'ascending': volgens de laatste is de machthebber door een bovenaardse macht (God) geplaatst boven zijn medemensen, volgens de eerste komt de macht van beneden, van het volk, waaraan de machthebber verantwoording schuldig is, terwijl de door God aangestelde machthebber slechts aan de Allerhoogste verantwoording schuldig is – wat er in de praktijk op neerkomt dat hij doet zoals hem goeddunkt (wie zal hem controleren?).

Je zag bij de recente pausverkiezing aan de ene kant dat de clerus de verkiezing presenteerde als een 'wonder', alsof de heilige geest aan het werk was geweest, terwijl anderzijds journalisten duidelijk maakten dat er was

gekozen – het was een kwestie van stemmen tellen. Beide posities zijn voor de leden van de gemeenschap moeilijk te verdragen, je hebt de keus tussen goedgelovig zijn en cynisch zijn. Door nu een verheven positie (het balkon!) in te nemen en toch hele eenvoudige woorden te spreken (*buona sera*) won de nieuwe paus meteen aan geloofwaardigheid. Daarbij moet wel bedacht worden dat niets zo snel vervliegt als die eigenschap.

Een 'kunstpaus', een leider of woordvoerder van een kunstinstelling, kan niet simpelweg zeggen dat de bezoekersaantallen van zijn instelling hem gelijk geven (zoals die zijn ongelijk ook niet aantonen), maar hij kan zich ook niet beroepen op absolute waarden waar hij blijkbaar op magische wijze inzicht in heeft gekregen. Het gaat erom, zoals Lijster opmerkte, toe te geven dat je aanspreekbaar bent.

Met Lavaert ben ik het eens dat 'platheid' niet het probleem is; het gaat om een gezagscrisis. Gezag, macht is altijd omstreden en zo hoort dat ook. Het gezag van instituten moet telkens weer, elke dag opnieuw, heel voorzichtig en vooral vanaf de bodem opgebouwd worden. Door aan te spreken en aanspreekbaar te zijn. Een geloofwaardige kunstpaus is noch een Popie Jopie noch een 'zedepreker', maar iets daartussen.