

Boekbespreking

Bossche popcultuur overtuigend geschetst

André Nuchelmans



Ton Stassen en Sander Tonino (interviews en tekst) – *Dossier W2 1987-2012* – 's-Hertogenbosch: Stichting W2, 2012 – ISBN 978-94-6190-185-9 – Prijs: € 25,-

Nederland bezit een uniek netwerk van poppodia. De veelzijdigheid in grootte en de spreiding over het hele land maken het voor alle categorieën popmuzikanten, van wereldberoemd tot lokaal befaamd, mogelijk om op te treden. De eerste podia ontstonden aan het eind van de jaren zestig, zoals het Amsterdamse Paradiso (1968). Dat het zogenoemde 'Magies Sentrum' een voorloper was op dit terrein, zal geen verrassing zijn. Weinigen weten echter dat datzelfde jaar in het Noord-Brabantse Uden poppodium De Pul het levenslicht zag. In de nabije omgeving ontstonden vervolgens in 1971 het Nijmeegse Doornroosje en in Eindhoven de Effenaar. Tilburg volgde in 1984 met Noorderligt en een jaar later werd daar Batcave aan toegevoegd. In 1987 kreeg 's-Hertogenbosch zijn eigen podium: W2, gevestigd in de oude sigarenfabriek van Willem II. Het 25 jarig jubileum was aanleiding om een terugblik op papier te zetten.

De traditie van jubilerende poppodia om hun geschiedenis te boek te stellen, geeft een mooi overzicht van de ontstaansgeschiedenis van Nederlandse poppodia. De eerste podia, ontstaan in de jaren zestig en zeventig, begonnen in oude, leegstaande gebouwen, die provisorisch werden aangepast aan hun nieuwe functie. De initiatiefnemers mochten vaak al blij zijn als de gemeente voor die aanpassing een financiële bijdrage beschikbaar stelde. Het verhaal van W2 behoort tot een volgende fase, de jaren tachtig, waarin gemeentes het belang van een goed poppodium onderkennen. In overleg met lokale betrokkenen, zoals een popcollectief, maakten zij een plan om een bestaand gebouw aan te passen aan de wensen en eisen van een poppodium. In de jaren negentig

diende zich een derde fase aan waarbij er op maat gemaakte nieuwbouw werd neergezet.

Spannend jongensboek

Dossier W2 leest als een spannend jongensboek. Voor het boek zijn meer dan 20 (oud-)medewerkers en betrokkenen geïnterviewd. Deze interviews zijn vervolgens verknipt over de diverse hoofdstukken, waardoor het boek leest als één lang citaat en je het gevoel krijgt alsof je er zelf bij was.

Uit het boek komt overduidelijk de relatie van de lokale popsector met het jongeren- en welzijnswerk in Den Bosch naar voren. Eind jaren zeventig kondigde de overheid bezuinigingen aan op het welzijnswerk, waardoor een aantal Bossche buurthuizen in het gedrang leek te komen. Wim Claessen, vanaf 1975 coördinator van de Stichting Jeugd en Jongerenwerk aldaar, schreef daarop een voorstel voor de gemeente om activiteiten voor jongeren te organiseren. Den Bosch kende in tegenstelling tot de omliggende dorpen nauwelijks activiteiten op het gebied van popmuziek. De eerste directeur van W2, Paul Smits, herinnert zich dat 'de echte liefhebbers voor concerten van bijv. Pink Floyd, Spooky Tooth en Fleetwood Mac moesten uitwijken naar respectievelijk Zaal de Pas in Heesch, Zaal Paashuis in Schijndel en Het Blauwe Paard te Velddriel' (p. 13). De actie van Claessen leidde in 1979 tot de oprichting van de Stichting Gigs, die zich ten doel stelde in Den Bosch popconcerten te organiseren en popmuzikanten te ondersteunen.

De stichting organiseerde een popcursus en concerten op diverse locaties in de stad en beheerde daarnaast repetitieruimtes voor popmuzikanten. Het is frappant te

André Nuchelmansis redacteur van *Boekman*

lezen dat een wethouder van cultuur, Hans van Beers, verantwoordelijk was voor het eerste popcollectief. Hij stelde een budget beschikbaar om een geluidsinstallatie te kopen, zodat beginnende bandjes konden repeteren. Na een gang langs diverse zalen waar bandjes konden optreden, kreeg het popcollectief halverwege de jaren tachtig een tijdelijk podium, toepasselijk genaamd de Popsalon. Inmiddels was er overeenstemming met de gemeente om het voor een deel leegstaande oude fabrieksgebouw van sigarenfabrikant Willem II te betrekken. Daar moest echter nog wel het een en ander gebeuren voor het als poppodium kon functioneren. Aangezien de ruimte waar de zaal zou komen niet hoog genoeg was, moest die worden afgegraven om de gewenste hoogte te bereiken. Het is kenmerkend voor de popsector dat er niet gewacht werd op gemeentelijke subsidies, maar dat er direct begonnen werd met het werven van particuliere fondsen. Dit zorgde er tevens voor dat stichting Gigs de verbouwing in eigen hand kon houden. 'Dat bleek een uiterst gelukkig keuze', legt Paul Smits uit, 'want bij deze verbouwing kon ik aantonen dat het wel degelijk mogelijk was om binnen (krappe) begrotingen te werken. Toen de verbouwing, geheel naar wens, klaar was hadden we nog voldoende geld over voor de inrichting en de techniek' (p. 27).

Tomeloze inzet

Wat opvalt in het boek is de tomeloze inzet van alle betrokkenen om W2 tot een succes te maken. Van de catering tot het bestuur, iedereen is even toegewijd aan het poppodium. Het is bijna aandoenlijk te lezen dat bestuurslid en advocate Zwaantien Koedam tot aan de Hoge Raad procedeerde nadat publiciteits-

medewerker Herman Slaats was opgepakt voor het wildplakken van affiches. Het leidde er uiteindelijk toe dat de gemeente speciale borden in de stad plaatste waar posters konden worden geplakt. De meeste medewerkers waren op de een of andere manier actief in de popscene in de regio 's-Hertogenbosch, waardoor zij feeling met het poppodium hadden en een goed overzicht over de lokale en regionale popscene. Zeker in de beginperiode heeft het podium veel baat gehad bij de connecties van de betrokkenen. Zo kon voor het openingsconcert John Hiatt aangetrokken worden omdat Wim Claessen op goede voet stond met Leon Ramakers van concertorganisator Mojo.

Cultureel ondernemerschap

Typerend voor het cultureel ondernemerschap van de Nederlandse poppodia is de omslag die heeft plaatsgevonden in de programmering en die ook in Dossier W2 ter sprake komt. Lieten programmeurs aanvankelijk toch vooral hun eigen voorkeursgenres prevaleren, daar kwam in het begin van de 21ste eeuw verandering in. 'Ergens begin 2003 werd ik gebeld of we Kane wilden hebben', aldus de huidige programmeur Ivo Coymans. 'En toen heb ik gezegd: daar wil ik wel even over nadenken, haha. Dat zou ik nu niet meer durven, om op zo'n aanbod zo te reageren.' Inmiddels is het gangbaar om grote publiekstreckers te contracteren om het zo financieel mogelijk te maken ook onbekendere bands te programmeren, die voor een kleiner publiek spelen. Ontwikkelingen als deze zijn ook een duidelijk voorbeeld van de professionalisering bij de Nederlandse poppodia. Daarbij zijn ze zich in de loop der jaren steeds

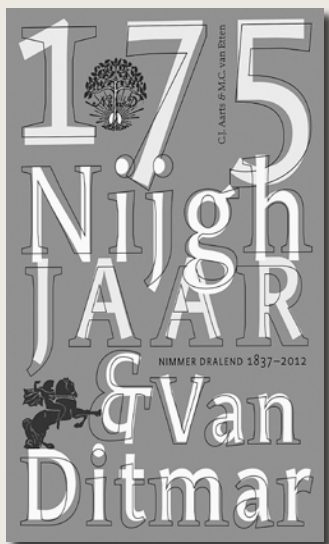
meer gaan richten op de gehele lokale en regionale gemeenschap in plaats van op een selecte groep.

Doordat aan de tekst ook de nodige plaatjes van affiches en foto's van in W2 optredende bands zijn toegevoegd, ontstaat een compleet beeld van 25 jaar popcultuur in Den Bosch en omstreken. Een klein nadeel van de opzet van het boek om uitsluitend uit de interviews te citeren, is dat het soms even duurt voor je de chronologie van het verhaal te pakken hebt en dat sommige betrokkenen elkaar tegenspreken. Zo blijft onduidelijk wanneer nu precies het eerste popcollectief is opgericht en vraag je je als buitenstaander af hoe de oefenruimtes van Perron 3 in Rosmalen in het verhaal passen. Gezien het enthousiasme en de betrokkenheid van de geïnterviewden, die van de pagina's afspatten, is dat een overkomelijke tekortkoming.

Boekbespreking

Een monument voor een uitgeverij

Frank de Glas



C.J. Aarts en M.C. van Etten – *175 jaar Nijgh & Van Ditmar. Nimmer Dralend 1837-2012* – Amsterdam: Nijgh & Van Ditmar, 2012 – ISBN 978-90-3889-4805 – Prijs: € 45,00

Dit boek is niet zozeer een gedetailleerde uitgeverijgeschiedenis als wel een fraaie bundel beeld-documentatie over een boekbedrijf dat begon als boekhandel en zich steeds verder uitbreidde: achtereenvolgens met de eigen uitgave van boeken, later tijdschriften, dan een reclamebureau en een drukkerij, en weer later een krant (waaruit de *Nieuwe Rotterdamsche Courant* zou voortkomen). Aarts en Van Etten stippen aan dat het Rotterdamse familiebedrijf uiteindelijk draaide op school- en studieboeken (onder andere technische uitgaven), maar zij stellen het (literaire) fictiefonds centraal.

Nijgh & Van Ditmar begon vanaf de oprichting met bekende buitenlandse auteurs en met incidentele uitgaven van gevestigde Nederlandse romanciers die al bij andere uitgevers zaten. Vooral wat de vertaalde literatuur aangaat werd in de tweede helft van de 19de eeuw veel ruzie gemaakt met collega-uitgevers, onder andere over het werk van Charles Dickens en Heinrich Heine. Rond de Eerste Wereldoorlog nam het belang van het literaire fonds toe. Het familiebedrijf deed voor het eerst een beroep op deskundigheid van buiten en trok Doeke Zijlstra (1889-1940) aan. Hij zou in 1921 toetreden tot de directie en gedurende twee decennia zijn stempel drukken op het literaire fonds.

Cruciaal was ook de rol van Laurens van der Waals (1885-1968). Zelf begonnen als dichter, richtte deze met een kompaan de Blaricumse uitgeverij DeWaelburgh op, waar een aantal later succesvolle romanciers debuteerde. In 1923 werd Van der Waals adviseur van Nijgh & Van Ditmar en aansluitend medewerker. Hij nam zijn auteurs mee: Antoon Coolen – later

een productief en populair auteur – maar ook Simon Vestdijk, die zijn eerste verzenbundel bij het Blaricumse fonds had uitgebracht. Vestdijk zou een enorm oeuvre voortbrengen, dat hij tot de Tweede Wereldoorlog publiceerde in Rotterdam en vanaf 1945 bij wijze van risicospreiding verdeelde over Nijgh & Van Ditmar en De Bezige Bij van Geert Lubberhuizen.

Eind jaren twintig knoopte Nijgh & Van Ditmar banden aan met de stroming van de Nieuwe Zakelijkheid, wat leidde tot de uitgave van Bordewijk. Belangrijk was uiteraard de verbintenis met de groep rond het tijdschrift *Forum*, die in het Interbellum een spraakmakend platform voor literaire meningvorming zou worden en ook veel boektitels zou aanbrengen. Zijlstra en Van der Waals gingen bovendien met succes banden aan met Vlaamse schrijvers. De Rotterdamse uitgeverij moest veel literaire prominenten delen met andere uitgevers, maar wist ze wel te strikken voor afzonderlijke uitgaven, en het prestige van gevestigde reputaties straalde op haar af.

Nieuw begin

De Tweede Wereldoorlog vormde een breuk. Zijlstra kwam in de meidagen van 1940 om het leven, het bedrijf aan de Wijnhaven werd verwoest bij het bombardement. In de bezettingsjaren kwam de uitgeverijactiviteit op een steeds lager pitje te staan. Na 1945 moest men praktisch opnieuw beginnen. Nogal wat auteurs waren weggevallen, zoals Menno ter Braak, Aart van der Leeuw, J. Slauerhoff, Arthur van Schendel en Herman de Man. Zakelijk directeur J.Th. Piek nam Zijlstra's taken over, maar de auteurs vonden hem ongeschikt (Vestdijk: 'Een idioot').

Uiteindelijk nam Laurens van der Waals de plaats in van Doeke Zijlstra en zette met succes de exploitatie van het fonds voort. Simon Vestdijk, Ferdinand Bordewijk, Antoon Coolen, in mindere mate Nescio en Willem Elsschot vormden na 1945 de locomotieven ervan. Zij wonnen niet alleen prijzen, maar hun werken bleven bovendien tientallen jaren verkopen. De samenwerking met de Vlaamse Angèle Manteau moest tevens nieuwe Vlaamse auteurs bij een Nederlands publiek bekend maken en omgekeerd, met wisselend succes.

In de jaren vijftig lukte het slecht nieuw talent aan te trekken, maar via Verzameld-Werk-achtige uitgaven trachtte de uitgever munt te slaan uit het werk van succesvolle auteurs: Couperus, Vestdijk, Slauerhoff, later ook Bordewijk, Nescio en P.A. Daum. Het aantrekken van jong talent bleek lastig. Daarin leek Nijgh & Van Ditmar op Meulenhoff, dat in deze periode daar ook veel moeite mee had, onder meer door de concurrentie van De Bezige Bij.

Een nieuwe wisseling van de wacht vond eind jaren vijftig plaats, toen J.Th. Piek (de schoonzoon van de derde generatie Van Ditmar) werd opgevolgd door Ed van Dam van Isselt (1915-2005). Deze trok als adviseur Pierre H. Dubois aan (eerder redacteur bij Meulenhoff). Na het overlijden van de productieve auteurs Coolen en Bordewijk probeerde Dubois op zijn beurt jonge mensen aan te trekken. Bijvoorbeeld met een selectie door een jury van deskundigen uit schoolkranten. *Een tien voor de tieners* verscheen van 1960 tot en met 1968. Er schreven veel jongeren in die later als dichter, proza-auteur, cabaretier of anderszins zouden doorbreken, maar jammer genoeg

bijna allemaal bij andere fondsen dan Nijgh & Van Ditmar. Daarnaast kwam er het avant-gardetijdschrift *gard sivik*, met onder anderen Armando, Hans Sleutelaar, Cherry Duyns, Cornelis Bastiaan Vaandrager en Hans Verhagen. De reeks *Nieuwe Nijgh Boeken* (1963-1977) was bedoeld als platform voor de vernieuwende literatuur, maar de serie werd geen succes. Na korte tijd sneefde *gard sivik* en de redacteurs vertrokken. De opvolgers *Kentering* en *Komma* (met grote Vlaamse inbreng) leidden niet tot het aanboren van productief, goedlopend prozatalent.

In dezelfde jaren lanceerde de Rotterdamse uitgever (kennelijk als antwoord op de succesvolle *Literaire Reuzenpocket* van de Bezige Bij en de *Meulenhoff Editie*-reeks) een eigen paperbackserie, *Nijgh & Van Ditmar paperbacks*. Die mislukte echter, volgens Aarts en Van Etten door een zwalkende vormgeving en slecht gekozen boektitels. Aansluitend raakte het fonds een beetje in een dip in de loop van de jaren zeventig. Men probeerde het met boeken over seks, het lanceren van een jonge generatie auteurs en samenwerking met Vlaanderen, onder meer in *Snoecks Almanak*. Later werd opnieuw via een tijdschrift (*Het Oog in 't Zeil*) kopij gewonnen en werden via adviezen van Thomas Rap nieuwe auteurs binnengehaald.

Het wat kwakkelende Nijgh & Van Ditmar werd uiteindelijk in 1984 overgenomen door de Weekbladders. In 1987 volgde de verhuizing naar Amsterdam. Onder leiding van Vic van de Reijt ging het fonds een nieuwe fase in. Tussen 1994 en 1997 werd opnieuw geprobeerd via een tijdschrift (*Zoetermeer*) jonge schrijvers (de 'Generatie Nix') binnen te halen. Van de Reijt zou

succes hebben met een aantal jonge schrijvers, van wie Arnon Grunberg voorlopig de meest spraakmakende lijkt. Daarnaast kwam er aandacht voor popcultuur en cabaret.

Continuïteit

De Rotterdamse uitgeverij muntte uit in het tientallen jaren lang consequent uitgeven van de oeuvres van prominente auteurs. Aarts en Van Etten tellen maar liefst tien uiteenlopende edities van de *Nimmer Dralend*-reeks, waarin het werk van de kanonnen aan steeds nieuwe generaties werd gesleten. De romans van topauteur Simon Vestdijk werden in niet minder dan negen achtereenvolgende edities op de markt gebracht. Geen enkele andere uitgeverij heeft zo'n duurzame continuïteit bereikt.

Sommige literaire uitgeverijen van vóór 1940 overleefden de Tweede Wereldoorlog niet (P.N. van Kampen, Brusse, Van Dishoeck); andere hadden veel moeite met de continuïteit in het Nederlandstalige fonds (Meulenhoff); weer andere veranderden in de loop van de 20ste eeuw geheel van karakter (De Arbeiderspers, Wereldbibliotheek), sommige fondsen die in de tweede helft van de 20ste eeuw succes hadden, begonnen pas na 1945 (De Bezige Bij, Contact). Zelfs het eerbiedwaardige Querido, dat zich laat voorstaan op een bijzondere auteursbinding, kan niet tippen aan de prestatie van de Rotterdamse uitgeverij.

Het is de verdienste van Aarts en Van Etten dat zij in een tijd waarin boektitels een steeds kortere culturele halfwaardetijd lijken te krijgen, een monument hebben opgericht voor een uitgeverij die in de Nederlandse geschiedenis een hoofdrol gespeeld heeft.

Boekbespreking

Moderne kunst stikt in te veel welwillendheid

Pieter Hoexum



Will Gompertz – *Dat kan mijn kleine zusje ook. Waarom moderne kunst kunst is* – Amsterdam: Meulenhoff, 2012 – ISBN 978-90-2908-8138 – Prijs: € 24,95



Willem Elias – *Moderne kunst* – Antwerpen: Uitgeverij Luster, 2011 – ISBN 978-94-6058-1045 – Prijs: € 7,95

Over moderne kunst wordt en is al veel gesproken en geschreven. En dan niet op de wijze zoals je over het weer eindeloos praatjes kunt maken, maar met grote ernst en vooral: problematiserend. Want, wat is dat eigenlijk, 'moderne kunst'? Wat is 'modern'? En wat is 'kunst'? Dit is ook precies de bedoeling van moderne kunst, het wil al die vragen aan de orde stellen. Helemaal onzinnig is dat ook niet... maar je wordt er als toeschouwer, als museumbezoeker, wel eens moe van. Al die toelichtingen bij de kunstwerken kunnen je bij voorbaat het plezier benemen.

Hét mantra van de moderne kunst luidt dat het 'niet gaat om wat er te zien is, maar om het idee erachter'. In plaats van dat je uitgenodigd wordt je ogen de kost te geven, wordt toeschouwers in menig museum en door menig kunstenaar streng de les gelezen.

Mijn verwachtingen waren dan ook hoog gespannen bij het verschijnen van de Nederlandse vertaling van een dik boek van Will Gompertz over moderne kunst: *Dat kan mijn kleine zusje ook*. Gompertz blijkt de hedendaagse, Engelse Pierre Janssen: iemand die met verstand van zaken en aantekelijk enthousiasme op een toegankelijk manier over zoiets ingewikkelds als kunst kan praten en schrijven.

Angst voor populisme

Gompertz was jaren lang 'directeur Media' bij het Londense museum Tate. Hij bedacht en beheerde voor hen een prachtige, veelbezochte website en onderhield op andere manieren het contact met het publiek. Gompertz regelde als het ware de public relations. Hoewel dit niet het echte onderwerp van het boek is, kun je het goed lezen als

een antwoord op de onwilligheid van zijn voormalige collega's: Kijk, zo kan het ook.

Grootste probleem waar Gompertz in het Tate namelijk tegenaan liep, was dat zijn collega's musea beschouwen als academische instellingen. 'De sfeer is er intellectueel competitief. Plagerijen en elkaar vliegen afvangen over duistere feitjes uit de schilderkunst horen er tot de normale omgangsvormen', zo schrijft Gompertz. En ook: 'Van de zeven jaar die ik in de Tate Gallery in Londen heb gewerkt, besteedde ik pakweg zesentwintig jaar aan het bedenken van geschikte namen voor exposities.' Bij dat 'geschikt' moet je denken aan 'aansprekend bij het publiek' en dat wilden de curatoren en conservatoren nu juist niet, zij wilden steevast hun vakgenoten aanspreken. De 'centrale spanning in de kunstwereld' is volgens Gompertz die van 'publiek engagement versus wetenschap'. De angst voor populisme is zo groot dat de museummedewerkers met de rug naar het publiek gaan staan, rondom hun kunstwerken, om die te beschermen tegen pottenkijkers.

Dat patroon doorbreekt Gompertz met dit boek bijzonder goed. Hij belooft in het voorwoord geen geleerd handboek te schrijven, maar juist 'een persoonlijk, anekdotisch en informatief boek over de moderne kunst van impressionisme tot heden'. Die belofte maakt hij helemaal waar. Toch wringt ook bij hem de schoen ergens.

Na enkele verrukkelijke bladzijden over het ontstaan van Duchamps beroemde *Fountain* (een gesigneerd urinoir, 1917) schrijft Gompertz dat Duchamp onder andere met dit werk 'een bepaalde opvatting van kunst als kletspraat aan de kaak wilde stellen', namelijk

'dat kunstenaars op de een of andere manier een hogere levensvorm zijn.' Volgens Gompertz meent Duchamp dat kunstenaars zichzelf veel te serieus nemen en dat zij door anderen ook met veel te veel eegards behandeld worden. Ik denk dat Duchamp daar helemaal gelijk in heeft, maar hij én Gompertz lijken niet te (willen of kunnen) zien dat Duchamp een heel goed voorbeeld van zo'n 'priester-kunstenaar' is. Als er nu iemand is wiens werk omgeven is door diepzinnige prietpraat, is het Duchamp wel en hij liet het zich maar al te graag aanleunen.

Probleem is dat veel moderne kunstwerken, zoals alle pasgeborenen, uitermate kwetsbaar zijn en grote behoefte hebben aan beschermers, maar dat het tegelijkertijd, ook net als alle pasgeborenen, schreeuwlelijken zijn die altijd maar méér aandacht vragen. Zuigelingen vragen niet alleen om voedsel maar ook om opvoeding. Moderne kunst schreeuwt om devotie, maar stikt in al te veel welwillendheid en is slechts gebaat bij een kritische houding. 'Alles van waarde is weerloos', oké, maar niet al het weerloze is waardevol.

Het hele boek van Gompertz lijkt gestoeld op de gedachte dat je moderne kunst alleen maar goed hoeft uit te leggen en dat de mensen het dan vanzelf wel gaan waarderen. Terwijl je het zou moeten uitleggen, zodat men vervolgens zelf kan oordelen. Waardering zonder begrip ('ik vind het gewoon mooi') is net zo zinloos als het begrijpen zonder oordelen ('Dit kunstwerk is van groot kunsthistorisch belang').

Moderne kunst is een esthetisch spel

Het zou het beste zijn náást het boek van Gompertz een ander boek te lezen, van Willem Elias: *Moderne*

kunst. Het is een klein maar ideaal boekje. Het 'verlicht' de lezer: het verschaft niet alleen inlichtingen, maar maakt de lezer ook weerbaar. Elias legt het niet alleen allemaal helder en goed uit, hij zet je er vervolgens toe aan zelf oordelen te vormen.

In nog geen zeventig (kleine) bladzijden vertelt Elias alles wat er over moderne kunst te vertellen valt. Het is het bekende verhaal over het nieuwe type kunstenaar dat ontstond in de loop van de 19de eeuw, de 'moderne kunstenaar'. Deze komt, zoals Elias zo mooi zegt, 'naast de pastoor en de politicus te staan' en 'doorgaans ook tegenover hen'. De moderne kunstenaar 'plaatst zich aan de rand van de maatschappij en geeft van daaruit commentaar, kritisch of profetisch.' De kritische houding van Elias wordt duidelijk merkbaar als hij vervolgens schrijft: 'Hij waant zich een genie en is dat soms ook, met wisselend succes.'

Een van de vele paradoxen waarmee moderne kunst omgeven is, is dat het in eerste instantie een burgerlijke aangelegenheid was, maar zich razendsnel ontwikkelde tot juist anti-burgerlijk. Een andere paradox is dat moderne kunst zo ongeveer synoniem is met 'vrijheid' en dat het tegelijkertijd aan tamelijk strenge regels gebonden is. Elias zet ze in dit boek op een rijtje. De laatste regel zegt dat kunst 'leerbaar' is, dat wil zeggen dat kunstervaringen des te interessanter worden naarmate je er meer ervaring mee hebt en de codes hebt leren doorzien.

Moderne kunst is, zo betoogt Elias, een 'esthetisch spel', dat zich vanaf midden van de 19de eeuw ontwikkelde. Daarbij wijst hij erop dat de term 'esthetica' in de 18de-eeuwse filosofie was

Pieter Hoexum

is filosoof en publicist

opgekomen, om het begrijpen via zintuiglijke ervaring van concrete dingen te onderscheiden (te emanciperen zou ik haast zeggen) van begrijpen via puur denkwerk. Kijken naar moderne kunstwerken is 'denken met je ogen'. Deze kunstwerken worden in twee fasen gemaakt, eerst door de kunstenaar, later door de toeschouwer.

Elias brengt volkomen terecht het modernisme niet alleen in verband met de romantiek, maar ook met de Verlichting, met het adagium van de filosoof Immanuel Kant: 'Durf te denken'. Elias: 'Elk individu heeft het recht er een eigen visie op na te houden.' Vreemd genoeg eisen moderne kunstenaars dat voor zichzelf op, maar misgunnen het hun publiek, dat slechts dient te begrijpen wat zij bedoelen. Het is dan ook zeer juist dat Elias in zijn Besluit schrijft: 'Belangrijk is tegenover de vrijheid van de kunstenaar de vrijheid te plaatsen van de toeschouwer'.

Boekbespreking

De opleiding van Rotterdamse meesters

Truus Gubbels



Wilma van Giersbergen – *Rotterdamse meesters. Twee eeuwen kunstacademie in Rotterdam 1773-1998* – Rotterdam: Primavera pers i.s.m. Gemeentearchief Rotterdam, 2012 – ISBN 978-90-5997-1202 – Prijs: € 34,50

De Rotterdamse kunstacademie, de Willem de Kooning Academie, heeft een lange voorgeschiedenis. In 1998 ontving de academie haar huidige naam, vernoemd naar de Nederlandse kunstenaar Willem de Kooning (1904-1997) die in 1926 naar de Verenigde Staten emigreerde en een internationale reputatie opbouwde. Hij maakte deel uit van de groep abstracte expressionisten waartoe ook Mark Rothko (1903-1970) en Jackson Pollock (1912-1956) behoorden, en die in de jaren vijftig en zestig een vernieuwende toon zetten in de naoorlogse schilderkunst. Het Stedelijk Museum te Amsterdam heeft een aantal werken van De Kooning in zijn bezit die sinds de recente heropening van het museum weer te zien zijn.

De auteur, werkzaam bij het Gemeentearchief Rotterdam, is erin geslaagd om op basis van bronnenmateriaal dat veel hiaten bevat – veroorzaakt door vernietiging van veel archiefmateriaal tijdens het bombardement op Rotterdam op 14 mei 1940 – een kloek boek te maken. Op heldere toon en met prachtige illustraties voert ze ons mee langs twee eeuwen Rotterdamse meesters en hun werken. Ze besteedt aandacht aan veranderingen in inhoud en vorm van onderwijs, in organisatie en bestuur, de verschillende specialisaties, de wijzigingen in het Rotterdamse kunstcircuit.

Het begon allemaal met de oprichting in 1773 van Hierdoor tot Hooger door enkele vooraanstaande burgers en kunstenaars uit Rotterdam. Ook in andere steden werden eind 18de eeuw dit soort genootschappen opgericht: Kunst zij ons doel in Haarlem (1772), Pictura in Dordrecht (1774), Felix Meritis in Amsterdam (1777) en Vernuft en Vlijt in Middelburg (1778). Doel was door middel van tekenoefeningen de

kunst in de stad op hoger peil te brengen.

Kunst & techniek

Na veel discussie fuseerde Hierdoor tot Hooger in 1851 met de Volksindustrieschool en werd de Academie voor beeldende kunsten en technische wetenschappen geopend. Afdeling A vormde beeldende kunsten (handtekenen en ontleedkunde) en Afdeling B technische wetenschappen (rekenkunde, stel- en meetkunde, werktuigkunde, beschrijvende meetkunde en natuurkunde). De bouwkundige vakken – ornamenttekenen, boetseren, doorzichtkunde (perspectief), lineair en bouwkundig tekenen en geschiedenis der bouwkunst – werden aanvankelijk op beide afdelingen onderwezen. Pas in 1871 werden de bouwkundige vakken ondergebracht bij de technische wetenschappen. Na dat jaar gingen de disciplines steeds meer hun eigen weg.

De Rotterdamse academie was de eerste die door expliciete binding van kunst en techniek aansloot op de ontwikkelingen in de nijverheid. In 1884 verscheen het vak kunstnijverheid als zelfstandig onderdeel op het lesrooster van beeldende kunsten. Dat liep in 1902 uit op de instelling van een afzonderlijke kunstnijverheidsafdeling.

Begin 20ste eeuw begon de scheiding tussen kunst en kunstnijverheid. Beeldende kunsten werd opgedeeld in handtekenen & schilderen, en decoratieve kunst & kunstnijverheid. De laatste maakte de belangrijkste ontwikkelingen door in de eerste decennia van de nieuwe eeuw, beïnvloed door de Arts & Craftsbeweging en de Wiener Werkstätte. Kunstenaars/docenten als Adolf le Comte (docent in Rotterdam van 1902-1908) en Huib

Truus Gubbelsis oud-medewerker van *Boekman*

Luns (1908-1918) speelden daarin een belangrijke rol, en later Jac. Jongert (1918-1940) en Piet Zwart (1919-1933). Schilderen en tekenen was nog academisch, maar in de grafische afdeling (etsklas en lithografieklas), opgericht in 1917, trad vernieuwing in op initiatief van collectioneur en grafiekkenner J.C.J. Bierens de Haan.

Donkere jaren

Het bombardement van 14 mei 1940 en de daarop volgende brand ruïneerde de binnenstad en dus ook de academie, die zowel haar locaties, haar inventaris als het grootste deel van haar archief kwijt was. Eind mei werden de lessen hervat, maar alleen overdag vanwege verduisteringsregels. In 1941 werd het nieuwe academiegebouw opgeleverd waardoor alles op één locatie kwam en alle afdelingen op één plek konden worden samengevoegd tot een afdeling met zes studierichtingen. Het geven van onderwijs werd tijdens de oorlogsjaren steeds moeilijker; ter besparing van licht en brandstof werd in de donkerste maanden geen les gegeven en met de spoorwegstaking van 17 september 1944 kwam een einde aan het onderwijs. Dat werd pas in 1946 hervat, en vanaf dat jaar kende de Rotterdamse academie vijf opleidingen: een voor beeldende kunsten en vier voor technische wetenschappen. Ze vielen onder één bestuur. De academie werd volledig door de rijksoverheid gesubsidieerd, maar beschikte ook over een door het bedrijfsleven beschikbaar gesteld fonds waaruit zaken betaald konden worden waarvoor geen overheids-subsidie was. Daarmee hield de academie iets van het particuliere karakter in stand. H.J.M. Basart was de eerste naoorlogse directeur.

In 1965 werd kunsthistoricus Pierre Janssen tot directeur benoemd, voormalig conservator en directeur van het Stedelijk Museum Schiedam. Janssen hechtte sterk aan een vruchtbare relatie tussen school en maatschappij. Hij ging ervan uit dat er behoefte was aan nieuw kunstonderwijs dat veel meer contact had met de kunstpraktijk en de samenleving. Aanleg alleen was niet voldoende: karakter, initiatief en doorzettingsvermogen waren van wezenlijk belang.

Met de Mammoetwet in 1968 werden kunstnijverheidsinstellingen officieel academies voor beeldende kunsten en behoorden daarmee tot het hoger beroepsonderwijs. In 1969 was de academie uitgegroeid tot een grote school met meer dan 70 docenten, 500 studenten voor de dagopleiding en meer dan 220 voor de avondopleiding. In Rotterdam kwam de uitvoering van de Mammoetwet tot stand door Klaas de Jong, directeur van 1969 tot 1979. Hij was de opvolger van Janssen, wiens vertrek zeer werd betreurd door het academiebestuur omdat hij het academieonderwijs in Rotterdam erg vernieuwd en verbeterd had.

Nieuwe tijden

Hein van Haaren, directeur van 1982 tot 1991, wilde af van de informele sfeer die heerste in de jaren zestig en zeventig en eiste meer aandacht voor inhoudelijke beoordelingen, tentamens en eindexamens alsook voor praktische ambachtelijke vakken waaraan de arbeidsmarkt (meer) behoefte zou hebben.

In 1982 was er sprake van om hbo-instellingen met minder dan 600 studenten op te heffen; Rotterdam – met 479 dag- en 350 avondstudenten – ontsprong de dans. Maar pas in 1988 werd er een fusie

van hbo-opleidingen gerealiseerd, waarmee een eind kwam aan de sinds 1851 bestaande Academie. Zij ging op in de Faculteit der kunsten en architectuur, en kreeg in 1998 de naam Willem de Kooning Academie. Deze kunstenaar had er tussen 1916 en 1921 de avondcursus handtekenen gevolgd. De academie heeft bachelor- en masteropleidingen op het gebied van de visuele cultuur en biedt een bacheloropleiding in vrijetijdmanagement. De masteropleidingen worden door het Piet Zwart Institute verzorgd. Beide zijn onderdeel van de Hogeschool Rotterdam.

Het boek besluit met een groot aantal bijlagen die zeer wisselend van inhoud zijn. Doordat veel tijdens de oorlog vernietigd is, betreft het soms informatie over enkele jaren (bijvoorbeeld lesrooster 1851-1852 of beroepen ouders 1911-1912). Op zich leuke informatie, maar het belang van dit soort gegevens is toch vooral gelegen in vergelijking met verleden of toekomst. Interessant is wel het overzicht van de leraren die het onderwijs in de loop der jaren vormgaven. Al met al is het een fantastisch, boeiend en qua vormgeving en de vele illustraties mooi boek dat zeer de moeite waard is, zowel voor de kunst(historische) wereld als voor de in de geschiedenis van kunst en kunstonderwijs geïnteresseerde leek.

Boekbespreking

De populariteit van drie Jordaanfilms ontleed

Dorothee Verdaasdonk



Clara Pafort-Overduin – *Hollandse films met een Hollands hart. Nationale identiteit en de Jordaanfilms 1934-1936* – Dissertatie Universiteit Utrecht, 2012 – <http://igitur-archive.library.uu.nl/dissertations/2012-1024-200958/pafort-overduin.pdf>

In haar proefschrift bestudeert Clara Pafort-Overduin extensief de drie Jordaanfilms *De Jantjes* (1934), *Bleeke Bet* (1935) en *Oranje Hein* (1936), die met veel succes in Nederlandse bioscopen draaiden. De films zijn bewerkingen van de gelijknamige toneelstukken van Herman Bouber uit respectievelijk 1920, 1917 en 1918.

De hypothese van Pafort-Overduin is dat het succes van de films voor een groot deel te danken is aan het veranderen, toevoegen en weglaten van elementen uit de toneelstukken. Om dit te onderzoeken, maakt Pafort-Overduin een vergelijkende analyse van de films en de toneelstukken. Zij beschrijft de persoon Herman Bouber, diens toneelgezelschap en de ontvangst van de toneelstukken in de Randstad en, indien van toepassing, daarbuiten. Zij geeft bovendien de ontvangst van de films in verschillende Nederlandse kranten uit die tijd weer. Daarbij onderscheidt ze recensies in katholieke, liberale, socialistisch/communistische en neutrale dagbladen, zowel landelijk als regionaal. Ook neemt zij twee filmtijdschriften met een katholieke signatuur mee. Het receptie-onderzoek concentreert zich op uitspraken over de nationale identiteit en op politieke, ideologische of maatschappelijke aspecten die in de films wel of niet aan de orde komen. Tot besluit probeert zij inzicht te verkrijgen in de populariteit van de drie Jordaanfilms in verschillende delen van het land. Haar veronderstelling is dat de afkomst en de ideologische en/of religieuze achtergrond van het publiek van invloed zijn op de belangstelling.

Voor de analyses van de toneelstukken en films en voor de beoordeling van de recensies gaat Pafort-

Overduin uit van de sociale groep waartoe de personages behoren. Daarbij zijn de verhouding tussen vrouw en man, de plaats van handeling en de klasse van belang. Op grond van de vergelijkende analyse tussen toneelstukken en films concludeert ze dat in de toneelstukken bij sommige personages en hun activiteiten sprake is van een moderne visie op de man-vrouwverhouding. Zo wordt het carrière maken van vrouwen niet negatief beoordeeld. Er bestaat een sterk klassenbewustzijn en samenlevingsvormen anders dan het traditionele huwelijk worden niet afgewezen. Deze context is in de films weggelaten of speelt een minder prominente rol in de ontwikkeling van de handelingen. Is in de toneelstukken het cabaret vooral de plaats waar vrouwen in contact komen met mannen uit de hogere klasse, in de films is het in de eerste plaats een locatie voor muziek- en danselementen. Pafort-Overduin bewering dat er een 'ontlinking' heeft plaatsgevonden in de films (p. 345) wordt tegengesproken door het oordeel van de recensenten waaruit zij citeert. Die vinden juist dat er geen sprake is van (linkse) politieke betrokkenheid in de toneelstukken (p. 56 en 126). Hier hanteert de onderzoeker volgens mij te veel haar eigen optiek als graadmeter. De wij-groep, de plaats en de duidelijke verhoudingen tussen de personen zijn in de toneelstukken en de films sterk of minder sterk gekarakteriseerd, waardoor de toeschouwers zich meer of minder herkennen en meeleven en waardoor emoties bij hen konden worden opgeroepen. Dit leidde tot een groter dan wel kleiner succes voor de toneelstukken of de films.

Veranderde ideeën

Een punt dat in de vergelijkende analyse niet is meegenomen, is dat er tussen de premières van de toneelstukken en de films ongeveer vijftien jaar ligt. De mogelijk veranderde maatschappelijke en politieke ideeën in deze periode zouden een oorzaak kunnen zijn van aanpassingen. Hoewel Pafort-Overduin niet wil ingaan op conventies en genres (p. 42), kunnen deze ook een verklaring zijn voor veranderingen. De conventies voor amusementsfilms gaan namelijk uit van een klein aantal hoofdpersonen, die een ontwikkeling doormaken die tot een *happy end* leidt. Dit kan mede de reden zijn voor de vereenvoudiging van de plots en voor het wegvallen van personages (met name die uit andere klassen).

In de filmrecensies wordt vaak gememoreerd dat de toneelstukken alom bekend zijn. Pafort-Overduin laat daarentegen zien dat de toneelstukken vooral in Amsterdam en de Randstad werden gespeeld – en daar succesvol waren – maar dat zij bijvoorbeeld in Limburg tussen 1917 en 1921 slechts enkele keren waren opgevoerd. Dit is dan ook geen verklaring voor de bekendheid van de stukken in de jaren dertig. Ik denk dat de muziek en de liedjes, die voor een groot deel al in de toneelstukken voorkomen, hier van belang waren. Die werden immers in cabarets, muziekhallen en op de radio gespeeld en via bladmuziek verspreid. Dit was belangrijke reclame voor de films (Dittrich 1987, 46-48).

Pafort-Overduin heeft veel moeite gedaan om recensies afkomstig uit kranten van de vier verschillende zuilen mee te nemen in haar onderzoek. Helaas vermeldt ze nergens welke recensies uit welke kranten zijn gebruikt voor welke films en hoe de kranten naar

zuil en grootte (landelijk, regionaal en plaatselijk) zijn te verdelen. Ook is onduidelijk of zij voor alle films dezelfde kranten gebruikt. Zo komen de recensies voor *De Jantjes* uit 22 kranten, waarvan er acht niet worden genoemd bij de recensie-analyse van *Bleeke Bet*. Daar worden vervolgens weer vier nieuwe kranten als bron gebruikt. Het valt daarnaast op dat L.J. Jordaan, de eerste Nederlandse filmcriticus (hij schreef vooral voor de *Groene Amsterdammer* en vanaf 1936 voor de *Haagse Post*) nergens wordt genoemd.

Om inzicht te krijgen in de samenstelling van het publiek en te weten te komen in hoeverre het publiek dezelfde mening over de films had als de recensenten, gebruikte Pafort-Overduin een databestand. Daarin is opgenomen welke films waar werden vertoond en wat de publieke belangstelling was. Uit dit databestand blijkt dat de Jordaanfilms overal populair waren, maar toch duidelijk het meest in de grote steden en de Randstad. Opvallend is dat *De Jantjes* buiten Leiden het hoogst scoorde, terwijl het publiek in Leiden een duidelijke voorkeur had voor *Bleeke Bet*. De poging van Pafort-Overduin om een relatie te vinden tussen de politieke keuze van de bevolking bij de verkiezingen in 1933 en de populariteit van de films levert geen eenduidige resultaten op. Wel zijn er in de grote steden veel socialisten/communisten die zich kennelijk in de sociale klasse en de leefomgeving van de personages kunnen herkennen. Hun waardering staat op gespannen voet met de opstelling van de socialistische / communistische kranten die de romantisering en vergoelijking van de positie van de werkende klasse juist veroordeelden. Eenzelfde tegenstelling is onder de katholieken

Dorothee Verdaasdonk
is universitair docent bij de afdeling ACW van de faculteit Historische en Kunstwetenschappen aan de Erasmus Universiteit Rotterdam

terug te vinden. Ook katholieke arbeiders bleken gecharmeerd van de films, terwijl de katholieke krant niet altijd over de moraal te spreken was. Hoewel Pafort-Overduin het aantal kopieën vermeldt waarmee de Nederlandse films zijn uitgebracht, is niet duidelijk of de Jordaanfilms, waarbij *De Jantjes* van twee naar elf gaat, een bijzonder patroon volgen. Ook vermeldt zij niet of de films bijvoorbeeld in latere jaren opnieuw werden uitgebracht. In ieder geval zijn zij in juli 1940 door de Duitse keuring gekomen (Dittrich 1987, 123, 124, 137). *Oranje Hein* kreeg hierbij wel drie coupures.

Pafort-Overduin laat zien dat complexe, statistische onderzoeksmethodes een verrijking opleveren bij onderzoek naar publiek in het verleden. Publieksbereik en waardering kunnen plaatselijk verschillen. De uitkomst noopt dan ook tot verder onderzoek. De verschillende benaderingen in Pafort-Overduins onderzoek tonen bovendien aan dat diverse groepen (onderzoeker, recensenten, publiek) ieder de centrale aspecten op hun eigen manier beoordelen. Daardoor voldoen de films meer (*De Jantjes*) of minder (*Oranje Hein*) aan hun verwachtingen. Dit toont de kwaliteit van de films, die ook nu nog een publiek kunnen bekoren.

Literatuur

Dittrich, K. (1987) *Achter het doek: Duitse emigranten in de Nederlandse speelfilm in de jaren dertig*. Houten: HetWereldvenster.

Boekbespreking

Moeizame relatie professionele en amateurkunst verdient uitdieping

Robbert Roos



Joost Heijthuisen (et al.) (samenst. en red.) – *Zonder titel. Amateur en professional in de beeldende kunst* – Rotterdam: NAi Uitgevers – ISBN 978-90-5662-869-7 – Prijs: € 15,00

Hoe de amateur en de professional zich tot elkaar verhouden, is al tientallen jaren onderwerp van gesprek. In het laatste essay in deze bundel staat de fundamentele reden waarom 21 auteurs zich juist nu over deze kwestie buigen. Jan Jaap Knol, directeur van het Fonds voor Cultuurparticipatie en een van de initiatiefnemers van het boekje, schrijft: 'De bezuinigingen op cultuur brachten in 2011 meer dan de dreigende sluiting van veel kleinschalige voorzieningen en de btw-verhoging. Ze legden ook bloot dat het maatschappelijk draagvlak onder het cultuurbeleid bijzonder broos was. In plaats van de kunsttheoretici ging het grote publiek de 'zijnsvraag' naar de kunst stellen en beantwoorden.' Waar het publiek spreekt, zo blijkt op fora van kranten, blogs en online-tijdschriften, daar plaatst het continu vraagtekens bij de legitimiteit van de professionele kunstenaar (die volgens de foraschrijvers alle subsidie 'opslurpt'). De amateur staat op een voetstuk omdat hij dingen maakt die 'mooi' en begrijpelijk zijn.

Dit sentiment maakt de zelf-analyse van de kunstsector, die deze bundel feitelijk is, juist nu relevant. Toch zien de samenstellers dit niet direct zo. Steven van Teeseling - van het Mondriaan Fonds - schrijft in zijn inleiding: 'Vergeleken met muziek en theater lijkt in de beeldende kunst de scheidslijn tussen erkende kwaliteitskunst en amateurwerk nog altijd scherp aanwezig. Maar in deelgebieden als urban arts, fotografie en sociale en nieuwe media vervaagt die scheidslijn. Deze publicatie wil inzicht geven in de weerslag die deze verandering heeft op het ecosysteem van de beeldende kunst en de nieuwe waardeketen die daarin ontstaat.' En iets later: 'Dit boek wil

niet zozeer de ouderwetse tegenstelling tussen de behoudende professional en de buitengesloten amateur onder de loep nemen als wel de mogelijkheid van een meer gemengde (hybride) praktijk onderzoeken en anticiperen op een bredere benadering van kwaliteit en criteria.' Het (res)sentiment jegens de 'professionele kunstenaar', dat (mede) conditionerend is geweest voor de recente ingrepen in het subsidiestelsel, blijft dus bewust buiten beeld. Helaas.

Veelzijdig beeld

De reeks essays geeft een veelzijdig beeld van posities waarin de professional en amateur naast of tegenover elkaar staan, dan wel elkaar (kunnen) ontmoeten. De 21 artikelen zijn een opeenstapeling van voorbeelden, met hier en daar een meer filosofisch vergezicht. Joost Heijthuisen (organisatie Incubate Festival) schetst bijvoorbeeld het beeld van de kunstenaar die als autodidact is komen bovendrijven uit informele subculturen (punk, skate, dance). 'Hét kenmerk van onze soort, de homo sapiens, is dat ze kan communiceren via kunst. Je moet als mens symbolen begrijpen, betekenis kunnen geven en op een bepaalde manier naar de wereld kunnen kijken', schrijft hij.

Vervolgens komt de 'media-amateur' voorbij, die met zingen, koken of kunst maken in shows op televisie de rol van 'ster' kan verdienen. Daarmee wordt hij schijnbaar een professional (observatie in de bijdrage Lex ter Braak, directeur Jan van Eyck Academie). Kunstcriticus Nina Folkersma ziet kansen om door het medium tekenen de professional en amateur samen te brengen in 'do it together'-situaties. Thije Adams, adviseur over kunst- en cultuur-

Robbert Roos

is hoofdcurator van Kunsthall KAdE
in Amersfoort

beleid, constateert dat amateurs professionals nodig hebben om zichzelf aan op te trekken. Tegelijkertijd ziet hij een omgekeerd belang: de amateur die voor de professional een reflectiepunt is om zijn artistieke inzichten aan te toetsen.

Paul Depondt interviewde David Bade, die in zijn kunstenaarspraktijk veel met participatie werkt: 'Tijdens mijn opleiding, in De Ateliers bij Jan Dibbets en Stanley Brouwn, klonk nog de echo van het modernisme: het beeld moet spreken. Ik ben daar altijd tegen ingegaan. Kunst moet je uitdragen. Ik voel de drang en de drive om te bemiddelen. Dat is niet alleen de taak van de beschouwer of criticus, maar ook van de kunstenaar zelf.'

Perfectionistische amateurs

Willem Elias behoort tot de auteurs die op een meer filosofische manier naar de problematiek proberen te kijken. Hij signaleert dat amateurs graag professionals imiteren, maar daarin zo perfectionistisch zijn dat dit proces een doel op zichzelf vormt, terwijl juist het avontuurlijke zoeken van de professional het te imiteren model oplevert. 'Veel amateurschilders schilderen beter dan Van Gogh, zonder ooit een Van Gogh te worden.'

Voor een deel houdt de problematische verhouding tussen professional en amateur verband met het verschil in kansen op een goed platform. Diverse auteurs in de bundel stippen de mogelijkheden aan die internet biedt als democratisch platform. Angelique Spaninks, directeur van MU in Eindhoven, ziet het als haar taak op zoek te gaan naar kunstuitingen aan de randen van de geijkte kunstplattegrond. Zij ziet het publiek graag als een actieve beschouwer, die helpt kunstwerken

te vervolmaken en in die zin als amateur meedoet bij het creëren van het eindproduct onder leiding van de professional. Daarmee wordt de toeschouwer dus medeschepper.

Critica Sacha Bronwasser is als jurylid betrokken bij twee kunstprijzen van *de Volkskrant*: één voor de professional (De Volkskrant Beeldende Kunstprijs) en één voor de amateur (Het Vierkante Ei). Het verschil dat zij constateert is dat professionele kunstenaars veel meer bezig zijn met de vraag waar hun product eindigt en hoe ze het kunnen positioneren. Ze zijn, uit noodzaak, planmatiger.

Reclameman Erik Kessels haalt zijn motivatie uit de naïviteit van amateurs. De amateur maakt onbewust fouten, uit onbevangenheid of gebrek aan kennis. Fouten maken vindt Kessels verfrissend in een tijd waarin alles perfect lijkt te moeten zijn. 'Een amateur kan de regels breken omdat hij deze niet volledig kent.'

Waar professionals de amateur altijd als 'de ander' zagen, omarmen zij hem in deze publicatie, soms bijkans verstikkend, als ideale sparringpartner. Ook zien zij hem als potentiële mede-exposant. Ze blijven daarbij echter steken bij voorbeelden van amateurs die binnen de parameters van hun eigen kunstdiscours een plek kunnen krijgen. Dat is in essentie maar een klein groepje toppers. Als een museum, zoals het Gemeentemuseum Den Haag, de amateur binnenhaalt, dan is het binnen het reservaat van een specifieke tentoonstelling. Geen curator zal de échte amateur, die braaf op zolder onder applaus van vrienden en bekenden bloemstillevens penseelt, ooit in een 'serieuze' tentoonstelling opnemen.

Zonder titel geeft een aantal

mooie inzichten in de manier waarop professionals naar amateurs kijken en deze schoorvoetend verwelkomen in hun wereld. Over de wezenlijke kloof, die ook het sentiment van het brede publiek voedt, wordt niet gesproken. Dat sentiment kon echter wel eens het belangrijkste instrument zijn om overheden te beïnvloeden in hun huidige cultuurpolitiek. Alleen wie het verschil tussen professional en amateur begrijpt, zal die professional willen steunen met publiek geld. Voor zover we dat van belang vinden.

De kloof is niet zomaar te overbruggen. Om te beginnen zal het dedain waarmee in het maatschappelijke veld, onder meer door de politiek, over hedendaagse kunst wordt gesproken, moeten verdwijnen. Zoals Willem Elias constateert, imiteren amateurs wat professionals doen. Zonder professionals droogt de vernieuwing van onze artistieke ideeën op en dat laat zich op termijn voelen in een cultuur. Opinieleiders, onder wie politici, moeten laten zien dat zij die cruciale positie van de professionele kunstenaar bij het gezond houden van ons culturele leven weer respecteren. Celebreer de professional. Daar heeft de amateur, als volger pur sang, ook baat bij.