

Een kunstmatig podium



Een cultuursociologische analyse van de positie
van het AAMU, museum voor hedendaagse Aboriginal kunst

Masterscriptie Algemene Cultuurwetenschappen
Take Lijftogt
9864903
Begeleider: Dr. E. Bergvelt
Tweede lezer: Dr. A. Witte
11 juni 2009

Inhoudsopgave

Inleiding	5
Introductie	5
Aboriginal art	6
Nederland en aboriginalkunst.....	8
Vraag, theorie en methode	9
Art worlds.....	11
Veranderende esthetica: wat is mooi, wat is kunst?.....	14
Musea en cultuur	16
Musea in een museale cultuur.....	19
Particulier initiatief en financiering	22
Ordering en presentatie	24
Methode.....	26
1. Het nichemuseum: het AAMU	31
1.1 Ontstaansgeschiedenis	31
1.2. Beleid.....	33
1.3. Receptie in de media	38
2. Het kunstmuseum: Stedelijk Museum	43
2.1. Geschiedenis in vogelvlucht	43
2.2. Tentoonstellen en beleid	44
2.3. Stand van zaken	53
2.4. Het museum spreekt	56
3. Het cultuurhistorisch museum: het Tropenmuseum	63
3.1. Het Tropenmuseum: geschiedenis en beleid.....	63
3.2. Collectie en organisatie	67
3.3. Het museum spreekt	69
4. Andere spelers in het veld	73
4.1 Positionering	73
4.1.1. De handelaar/verzamelaar.....	73
4.1.2. De criticus	75
4.1.3 De academicus.....	79
4.2. Spelers spreken	80
Conclusie	87
Samenvatting.....	92
Literatuur	102
Bijlage	106

Inleiding

Introductie

In 1989 werd in het *Centre Georges Pompidou* in Parijs de tentoonstelling *Magiciens de la Terre* georganiseerd als tegenhanger voor de biënnale van Parijs. Deze tentoonstelling was bedoeld als een daad van verzet tegen de wijze waarop er in de kunstwereld tot dan toe met moderne, hedendaagse kunst uit de niet-westerse wereld werd omgegaan: 100% van de tentoonstellingen negeren 80% van de aarde. Dat signaal is duidelijk aangekomen, als we afgaan op de veroorzaakte discussie die tot op heden nog niet is verstomd, met Okwui Enwezor als meest recente aanjager.¹ Deze oorspronkelijk uit Nigeria afkomstige, succesvolle curator, woont en werkt in de Verenigde Staten en is voorstander van een radicale herdefiniëring van de taken van voormalig koloniale musea in Europa, waaronder het Tropenmuseum.

Magiciens de la Terre moet ook als een reactie worden gezien op tentoonstellingen zoals *Primitivism in 20th Century Art* in 1984 in het MoMa in New York, waarbij werk van onder anderen Picasso werd geplaatst in samenhang met primitieve kunst uit het verleden, voornamelijk op formalistische gronden. Kritiek op deze tentoonstelling was onder andere dat de primitieve kunst in deze tentoonstelling slechts als inspiratiebron voor de westerse kunstenaars was gepositioneerd en zonder veel verdieping in de oorspronkelijke achtergrond van maker en werk geësthetiseerd. Volgens veel critici stond de niet-westerse kunst uit het verleden dan ook voornamelijk ten dienst van het veilig stellen van de positie van modernisme, onder het mom van ‘creativiteit is universeel’.²

Ook in Nederland (waar door de betrekkelijk bescheiden omvang van het land misschien wel eerder een neiging bestaat tot een internationaal gericht perspectief) zijn de gevolgen van deze ontwikkelingen snel merkbaar. Zo heeft Paul Faber voor het Tropenmuseum in 1989 een studiedag georganiseerd met als onderwerp: moderne kunst in de niet-westerse wereld. Meer recent heeft Enwezor een aantal lezingen gegeven in Amsterdam (waaronder de 24e globaliseringlezing in Felix Meritis in 2008). In *NRC Handelsblad* wordt polemieek gevoerd door experts als Werner van der Belt, Wouter Welling en Harriët Duurvoort over hoe en vooral waar niet-westerse kunst zou moeten worden tentoongesteld.³

¹ Enwezor is conservator van de reizende tentoonstelling *Snap Judgements*, die in 2008 (juli t/m december) in het Stedelijk Museum in Amsterdam is getoond en hedendaagse fotografie uit Afrika als bindend thema heeft.

² Zie voor critici van *Primitivism in 20th Century Modern Art*: Ashton (1984) en Clifford (1985).

³ *NRC Handelsblad*, cultureel supplement, 09-05-08 en 13-06-08.

Aboriginal art

Kunst van aboriginals heeft volgens het Aboriginal Art Museum Utrecht een geboortjaar: 1971. Dat is het jaar dat de jonge, blanke tekenleraar Geoffrey Bardon in Papunya Tula, in centraal Australië, een professioneel atelier oprichtte voor de eerste kunstenaars met een aboriginalachtergrond: de oudere mannen van de Western Desert regio.⁴ Vóór 1971 maakten aboriginals natuurlijk ook werken voor eigen (ritueel) gebruik en toerisme, maar die werden nooit als kunst gekwalificeerd, hoogstens als decoratieve kunstnijverheid. In de jaren twintig van de twintigste eeuw was er overigens ook al door Aboriginal kunstenaars in dit gebied geëxperimenteerd met Europese schildermaterialen, dus 1971 als startdatum hanteren is enigszins arbitrair.⁵

Het probleem dat niet-ingewijden toch geconfronteerd zouden worden met de niet voor hen bestemde, want sacrale symboliek, werd na veel strijd tussen Aboriginal kunstenaars, nog steeds niet naar ieders tevredenheid opgelost, door uitsluitend die tekens en structuren te gebruiken die normaliter alleen voor niet-ingewijden (kinderen) in aboriginalgroepen geschikt werden bevonden, of door de heilige inhoud te maskeren. Het werk van na 1971 verschilt voornamelijk van werk van voor 1971, doordat het op ander materiaal, met andere kleuren en op een andere locatie geproduceerd is.⁶ Dit en andere aspecten van (de productie van) Aboriginal kunst zijn in het westen doorgaans problematisch om een werk het predikaat (hoge) kunst te kunnen verschaffen, maar daar zal later op terug worden gekomen.

Sindsdien heeft de productie(wijze) en populariteit van Aboriginal kunst een grote vlucht genomen, met alle bijbehorende variaties in kwaliteit: de 'airportcraft', de efficiënte productie gericht op de toerist, is natuurlijk overweldigend in aanbod, er zijn talloze kunstbedrijfjes ontstaan over geheel Australië, met een grote omzet, zodat veel Aboriginals in hun levensonderhoud (en dat van hun clingenoten) kunnen voorzien. De kwestie van auteurschap is in dit verband lastig, omdat veel werk gezamenlijk wordt geproduceerd, met één persoon die artistiek en ritueel eindverantwoordelijk is. Er is bovendien een stedelijke tak tot bloei gekomen, waarmee vooral maatschappelijke kwesties worden behandeld.⁷ Er zijn werken van Aboriginal kunstenaars die AUD\$ 10.000 (€ 5.000) opbrengen, met Emily Kame Kngwarreye (1910 – 3

⁴ Kleinert en Neale 2005, p 668.

⁵ Op het Duitse lutherse zendingsstation Hermannsburg aan de Finke rivier in de Central Desert (Danzker 1995, p15).

⁶ In de afgelopen vijftig jaar zijn talloze kunstvormen tot bloei gekomen in niet-westerse landen, die hun ontstaan en groei danken aan een in die samenlevingen geïntroduceerd idee: kunst om naar te kijken (Damen 1993, p60) Overigens is de diversiteit in aboriginalkunst zo groot dat de kunstenaars geen recht wordt gedaan door te spreken over 'aboriginalkunst'. Het zijn echter de kunstenaars van de Western Desert-regio die het meeste succes hebben met hun kunst, waardoor hun pointillistische werk ook 'typisch' is geworden voor aboriginalkunst in bredere zin.

⁷ Stedelijk levende aboriginals bevinden zich in een cultureel niemandsland, wat de basis vormt voor hun vaak 'boze' kunst.

september 1996) als uitschieter met een verkoopprijs van AUD\$ 1.100.000 (€ 583.661) voor één van haar omvangrijke werken in 2008. Deze hoge bedragen worden overigens uitsluitend bij veilingen binnen Australië gehaald en de kopers zijn Australiërs.

Maar Aboriginal kunst is niet alleen door de commercie opgepikt in Australië, ook in de statelijke 'galleries' en de National Gallery of Australia wordt werk van Aboriginal kunstenaars aangekocht en tentoongesteld. De motieven voor dit eerbetoon moeten echter onder andere gezocht worden in het schuldgevoel van de natie, over de genocide die heeft plaatsgevonden onder Aboriginals, het aanvankelijke ontkennen van hun menszijn en landrechten.⁸ De schilderijen van Aboriginals worden in Australische kunstmusea dus positief gediscrimineerd. Het lokale (lands-) belang van Aboriginal kunst is desalniettemin waarschijnlijk groot, omdat de Aboriginal met zijn geïdealiseerde authenticiteit sterk vervlochten is geraakt met de nationale identiteit van Australië. Hierdoor is de lokale waardering voor Aboriginal kunst onmogelijk te scheiden van patriottisme.

Buiten Australië in andere westerse landen heeft hedendaagse Aboriginal kunst geen plaats in toonaangevende musea voor moderne kunst zoals het MoMa in New York of het Stedelijk Museum in Amsterdam. Maar Aboriginal kunst is wel populair en bekend op een ander niveau, zoals ook de didgeredoo, de boemerang en andere souvenirs in veel Nederlandse huishoudens terecht zijn gekomen. In de periode dat ik in Australië was, van april tot en met juni 2006, werd er in kranten een paternalistische polemiek gevoerd over het nut van de zelfbeschikking en of het wel het doel bereikte, dat men ermee voor ogen had. Huiselijk geweld en drankmisbruik zijn namelijk een veelvoorkomend verschijnsel in aboriginalgemeenschappen en het zelfmoordcijfer ligt nog steeds hoger dan onder niet-Aboriginal Australiërs.

Parallel met de recente ontwikkelingen van zelfbeschikking is er meer aandacht voor de Aboriginalcultuur gekomen naast de antropologische en etnografische interesse die al veel langer bestaat en die voortbouwt op het natuurwetenschappelijk onderzoek uit de negentiende eeuw. Toen een medewerkster van de nationale Aboriginal kunstgalerie Tandanya, met wie ik in Adelaide sprak, vijftien jaar geleden (in 1990) opperde dat zij Aboriginal kunst wilde bestuderen, werden de academische wenkbrauwen in eigen land nog hoog opgetrokken. Er is blijkbaar een belangrijk onderscheid tussen antropologische of etnografische aandacht en kunsthistorische

⁸ Op het moment van de Britse kolonisatie leefden er naar schatting tussen de 250.000 en 300.000 Aboriginals verspreid over het land. Deze mensen hadden eeuwen in isolatie als nomadisch volk geleefd en werden door de Britse kolonisten als zeer primitief en wezens zonder cultuur bestempeld. Er was, zeker in de eerste jaren na de kolonisatie, vanuit de Britten totaal geen aandacht voor of interesse in de kunst en cultuur van de Aboriginals (Kleinert en Neale 2005, p 81).

aandacht. Dit gesprek was de concrete aanleiding voor deze scriptie: met een positiebepaling van het AAMU zou mogelijk boven tafel kunnen komen welke krachten hier aan het werk zijn.

Nederland en Aboriginal kunst

Meer dan vierhonderd jaar geleden, in 1606, stuitte de schipper Willem Janszoon tijdens een verkenningstocht met zijn kleine VOC-schip Het Duyfken als eerste Europeaan op de kust van Australië. Maar er bestaan meer bijzondere banden tussen Nederland en Australië. Die zijn tot stand gekomen door vele emigranten die vooral in de periode van wederopbouw na de Tweede Wereldoorlog naar Australië zijn vertrokken. Er reizen ook jaarlijks duizenden Nederlandse *backpackers*, voornamelijk na hun afstuderen als een *rite de passage*, naar Australië af voor een langere periode dan een gemiddelde Nederlandse vakantie.

In Nederland is Aboriginal kunst dan ook niet onopgemerkt gebleven en er is een aantal tentoonstellingen geweest waarvan die in het Wereldmuseum Rotterdam, *Aboriginalkunst, uit het hart van Australië* op het Westergasterrein in Amsterdam, *Australia Now* in 1995 in het Groninger Museum en *Emily* in 1999 in de Oude Kerk in Amsterdam de meest opvallende zijn geweest. In 2001 is daar zelfs een Aboriginalkunstmuseum aan toegevoegd: het Aboriginal Art Museum Utrecht (in het vervolg AAMU genoemd). Het AAMU is een bijzonder museum. Het is bijzonder omdat het buiten Australië het enige museum is dat zich exclusief richt op Aboriginal kunst uit Australië. Het is bovendien een particulier museum dat zich mag verheugen in betrekkelijk hoge bezoekerscijfers.⁹ Toch is het AAMU ook bepaald een nichemuseum, met een wel heel smalle taakstelling. Niet voor iedereen zal de noodzaak direct duidelijk zijn, waarom een Aboriginal kunstmuseum in het Nederlandse museumbestel aanwezig behoort te zijn.

De opzet en toon van het AAMU is emancipatoir te noemen, door de manier waarop werk tentoon wordt gesteld en erover wordt geschreven in bijbehorende publicaties. Er is bijvoorbeeld geen brede historische positionering van de Aboriginal werken zoals dat in etnografische tentoonstellingen of volkenkundige musea wel vaak het geval zou zijn. Het AAMU dingt zo ook mee naar het predikaat 'kunstmuseum'. Deze keuze voor de wijze van exposeren impliceert een strijd vóór het keurmerk 'hoge (moderne) kunst' en tégen het veel eenvoudiger verkrijgbare en daaraan tegenovergestelde predikaat 'decoratief', wat alleen al door de hoge Aboriginal kunstproductie gericht op de markt en toeristen geen sinecure kan zijn. Ook de kwestie van auteurschap en originaliteit, die door Aboriginal kunstenaars niet als vanzelfsprekende deugden worden beschouwd en bijvoorbeeld het feit dat de schilderijen

⁹ 26.000 bezoekers per jaar bij de laatste meting uit 2006.

modernistisch abstract (lees: westers epigonisme) kunnen aandoen, vormen een uitdaging voor het AAMU.¹⁰

Vraag, theorie en methode

Wat volgt is een onderzoek naar de plaats van het AAMU in ‘het veld’ van beeldende kunst exposerende musea in Nederland, en daarmee tevens een poging inzicht te krijgen in de verdeling van macht en legitimering en in het feit dat moderne, eigentijdse, niet-westerse kunst ondervertegenwoordigd is onder de getoonde internationale kunst in Nederlandse kunstmusea. De belangrijkste literatuur voor kennis over Aboriginal kunst en cultuur zijn *Aboriginal Art* van Howard Morphy, een autoriteit op het gebied van antropologie en Aboriginalstudies en *The Oxford companion to Aboriginal art and culture*, onder redactie van Kleinert, Neale en Bancroft. De laatsten geven een duidelijk en wetenschappelijk overzicht van vrijwel alle denkbare onderwerpen op het gebied van Aboriginalstudies. Ook de uitgebreide en multidisciplinaire introductie in de catalogus bij de tentoonstelling *Australia Now* uit 1995 in het Groninger Museum, onder redactie van Jo-Ann Birnie Danzker, zal worden gebruikt. De oorspronkelijk Australische Birnie Danzker is voormalig directeur van de Vancouver Art Gallery in Canada en was tussen 1977 en 1991 actief op het gebied van belangen van inheemse volkeren in Noord-Amerika. Zij heeft tentoonstellingen over hedendaagse en oudere kunst georganiseerd en is sinds 1992 verbonden geweest aan het Museum Villa Stuck in München.¹¹

De theoretische basis voor de cultuursociologische analyse wordt gevormd door: *Art Worlds* van Howard Becker en het proefschrift *Musea in een Museale Cultuur* van Jan Vaessen die hieronder uitgebreider zullen worden geïntroduceerd.¹² *World Art Studies: Concepts and Approaches* van Kitty Zijlmans en *The preference for the Primitive* van Gombrich zullen worden benut bij de analyse, om ook de kunsthistorische en antropologische discipline erbij te betrekken.¹³

De standaardwerken van Becker en Vaessen staan in een traditie die te herleiden is tot de Franse filosoof Foucault en de latere sociologen Bourdieu en Durkheim, die de sociologische conclusies verbonden aan de filosofische theorieën en inzichten van de structuralist Foucault. De basis van de theorie van Bourdieu, die ook nog sterk is beïnvloed door Marx, vormt de idee dat de bezittende, machtige klasse zichzelf onderscheidt, legitimeert en distantieert van de *not-haves* door dit onderscheid te suggereren met onder andere kunst en kennis daarover (cultureel kapitaal). Het zijn de maatschappelijke instituties die in een onderlinge strijd bepalen hoe de verdeling van cultureel kapitaal verloopt. Het maatschappelijke succes van deze zienswijze in het

¹⁰ Danzker 1995, p61-63.

¹¹ Birnie Danzker 1995, p 151.

¹² Becker 1982 en Vaessen 1989.

¹³ Zijlmans 2008 en Gombrich 2002.

westen is overweldigend, als we zien hoezeer deze is doorgedrongen tot het gedachtegoed van de antropologie, geesteswetenschappen, museologie, (politiek) beleidsmakers, populaire cultuur en niet in het minst: de kunst zelf. Het is schier ondoenlijk om nog buiten dit paradigma (tevens een belangrijke wetenschapsfilosofische term bij Foucault, die kan worden vertaald met 'model') te kunnen denken.

Ook de academische kunsthistorische discipline is aan het veranderen, als reactie op de postkoloniale ontwikkelingen in het westen en het ontstaan (en succes) van cultural en visual studies. Dat dit langer heeft geduurd dan bij andere disciplines die cultuur van de mens tot object hebben gemaakt, heeft te maken met het feit dat het veel kunsthistorici nog steeds gaat om het kunstwerk zelf: kunst wordt normatief esthetisch gedefinieerd op basis van kwaliteiten die inherent zijn aan het kunstwerk zelf. Dit kan Zijlmans wel onrechtvaardig vinden (zij pleit voor een groter commitment in de westerse academische- en kunstwereld om niet-westerse kunst vaker tot object van onderzoek te maken), maar cultureel-antropologen hebben, volgens veel kunsthistorici en conservatoren, geen verstand van kunst.¹⁴ Gombrich gaat in *Preference for the Primitive* niet zover als Zijlmans, maar is wel kritisch op de wijze waarop niet-westerse of primitieve kunst lang is genegeerd in het westen, zoals door het negentiende-eeuwse vooruitgangdenken: een model dat de mogelijkheid tot mimetische afbeelding verbond met mentale groei van een volk.¹⁵

De eerste discussies over deze dichotomie tussen kunsthistorici en antropologen komen al op in de late negentiende eeuw, wanneer niet-westerse kunst steeds meer in de belangstelling komt te staan, omwille van zijn esthetische kwaliteiten. Katrien Bardoel probeert in haar masterscriptie (voor Wijsbegeerte van een bepaald wetenschapsgebied) de hierboven beschreven impasse tussen cultuurrelativistische cultureel-antropologen en kunsthistorici, die gericht zijn op de kunst zelf, te analyseren en doorbreken op basis van de theorieën van de filosofen Gadamer en Taylor over wat kunst is, hetgeen interessante inzichten oplevert. Ten eerste confronteert zij kunsthistorici: ook zij weten niet wat kunst *is*, net zoals cultureel-antropologen onderzoeken zij wat in de niet-westerse wereld als kunst kan worden *beschouwd*.¹⁶ Op basis van Taylor concludeert zij voorts dat men, door de 'onttovering' die heeft plaatsgevonden in het gesecculariseerde westen, veel verwachtingen heeft van de kunstenaar, als leverancier van onbedorvenheid, authenticiteit en diepere waarheid. Kunst uit het niet-westen moet het dan ook op eigen kracht redden, zonder maatschappelijke betrokkenheid of het commitment van de cultureel-antropoloog of Zijlmans:

¹⁴ Bardoel 2007, p 17.

¹⁵ Gombrich 2002, p 271. Hij markeert 1927 als het eerste moment waarop een beschouwer van kunst (de antropoloog Franz Boas) het beeld weerlegde van de primitieve die nog een aantal ontwikkelingsstadia had te doorlopen voordat het niveau van de westerse kunstbeoefening zou kunnen worden bereikt.

¹⁶ Bardoel 2007, p 43.

Geen enkele zichzelf respecterende kunstenaar, westers of niet, zoekt erkenning op basis van zijn nationaliteit of etnische achtergrond. Een expositie in een volkenkundig museum maakt van de niet-westerse kunstenaar ongewild, maar onvermijdelijk een culturele curiositeit. Het is dan ook in het belang van zowel de niet-westerse kunstenaar als van de [westerse] kunstenaar als van de kunst dat voortaan [...] gekeken wordt naar hetgeen kunst uit eigener beweging te zeggen heeft.¹⁷

Een beschrijving van het museale veld aan de hand van de positionering van één museum, zoals in deze scriptie wordt ondernomen, zal dit enerzijds illustreren en anderzijds een bijdrage leveren aan de algemenere kennis van het museale veld in Nederland. Er is nog niet eerder wetenschappelijk onderzoek verricht naar de positie van het AAMU (of een ander specifiek museum voor etnische kunst in Nederland), dat juist door zijn buitengewone en afgebakende positie veel structuren en mechanismen van de context of krachtenveld waarin het opereert kan expliciteren.

Art worlds

Een museum functioneert niet in een vacuüm. Het staat als het goed is ten dienste van een samenleving en als zodanig ook structureel ter discussie. Het maakt onderdeel uit van de samenleving als geheel, maar belangrijker zijn de verschillende groepen of netwerken binnen die samenleving waar het museum direct mee te maken heeft: de ‘art world’ of ‘kunstwereld’.

Binnen de samenleving bestaan dus *art worlds*; een begrip dat ik in het vervolg zal vertalen met kunstwereld. Hoewel dit niet een één op één vertaling van *art world* is en kan zijn, verwacht ik dat het begrip niet ernstig zal ‘vertroebelen’ en minder scherp te hanteren zal zijn als instrument van analyse. De begrippen ‘kunst’ en ‘wereld’ zijn beide problematisch. Becker wijst een definitie die alleen afgaat op wat een samenleving beschouwt als ‘kunst’ af, omdat dat teveel marginale gevallen, waarin ‘officieel’ geen sprake kan zijn van kunst, aan het zicht zou ontnemen. Aan de andere kant kan ook niet alles dat in potentie kunst zou kunnen zijn moeten worden meegenomen in een analyse, omdat dat simpelweg weer teveel onderwerpen zou opleveren.¹⁸ ‘Kunst’ is een westers begrip, wat het risico met zich mee brengt niet-westerse kunst te incorporeren of toe te eigenen wanneer deze het etiket ‘kunst’ wordt opgeplakt. De initiatiefnemer en organisator van *Magiciens de la Terre*, Jean-Hubert Martin dacht hieraan te kunnen ontkomen door te spreken van ‘magiciens’ (magiërs) in plaats van kunstenaars en ‘créations réelles’ (ware werken) in plaats van kunst. Kritiek hierop was weer dat de term

¹⁷ Ibid. p 44.

¹⁸ Becker 1982, p. 38.

‘magiciens’ ongeschikt was, omdat het weer associaties oproept met duistere cultus en hardnekkige exotische opvattingen.¹⁹ Om hieraan ook enigszins te kunnen ontkomen zal ik de neutralere term ‘werk’ hanteren als een waardeoordeel moet worden vermeden.

Ook de term ‘wereld’ kan problematisch worden genoemd. Er zijn namelijk geen grenzen aan de rand van een kunstwereld: het is geen gebouw of organisatie maar een netwerk van samenwerkende mensen. Ook de grenzen worden dus geproduceerd door de leden:

Art worlds typically devote considerable attention to trying to decide what is and isn't art, what is and isn't their kind of art, and who is and isn't an artist; by observing how an art world makes those distinctions rather than trying to make them ourselves, we can understand much of what goes on in that world.²⁰

Met grenzen komen dus ook esthetische oordelen tot stand. Hoeveel verschillende systemen er binnen een kunstwereld zijn is moeilijk te bepalen, omdat er geen goede theoretische basis is om ze af te grenzen. Iedereen in een kunstwereld heeft een functie binnen hun domein in die kunstwereld vanuit de legitimering die hun positie hen verschaft. Deel uitmaken van verschillende kunstwerelden tegelijk is overigens mogelijk. Om volgens Becker onderdeel van een kunstwereld te zijn, dient de persoon bewust of onbewust bij te dragen aan de productie van een werk.²¹

Een centrale term binnen een kunstwereld is de conventie. Het heeft weinig zin te spreken van een conventie, zonder vast te stellen dat deze in onderlinge samenhang met vele andere conventies functioneert: ‘Art worlds consist of all the people whose activities are necessary to the production of the characteristic works which that world and perhaps others as well, define as art. Members of art worlds coordinate the activities by which work is produced by referring to a body of conventional understandings embodied in common practice and in frequently used artefacts’.²² Een onconventionele actie binnen een kunstwereld, zoals het introduceren van een nieuwe verftechniek, zal wel aan een aantal voorwaarden moeten voldoen en niet op alle fronten nieuw moeten zijn: Ook als je als kunstenaar iets onconventioneels doet, moet het wel enigszins plaatsvinden binnen de parameters van de taal die men al kent.²³

Maar ook over de kenmerken van de kunstenaar zelf bestaan conventies, waar een kunstenaar direct, maar bij voorkeur indirect zal moeten verwijzen om ook als kunstenaar te kunnen worden gezien. Een conventie in de hedendaagse kunstwereld is bijvoorbeeld dat het

¹⁹ Elzerman 1996, p34.

²⁰ Dickie zoals geciteerd in Becker 1982, p. 158.

²¹ Zo ziet Becker een typemachinefabrikant als onderdeel van de kunstwereld van de gerespecteerde schrijver, maar ook als onderdeel van de veel kleinere kunstwereld van de dichteramateurs.

²² Becker 1982, p34.

²³ Ibid. p57.

hoofdmotief voor het maken van kunst niet financieel is. Dit is een conventie die recent werd uitgedaagd door de beeldend kunstenaar Damien Hirst, die zich als koper van zijn eigen werk en organisator van een veiling van eigen overproductie op - voor hedendaagse kunstenaars - nieuw terrein begeeft. Het is ook belangrijk om in dit verband te noemen dat Aboriginal kunstenaars door westerse experts vaak te commercieel worden bevonden om hun werk als hedendaagse kunst te kunnen zien.

In de tentoonstellingscatalogus van de tentoonstelling in de Amsterdamse Westergasfabriek *Aboriginalkunst, uit het hart van Australië*, schrijft Djon Mundine, een 'Indigenous artist curator', een activistisch essay, waarin hij pleit voor 'een andere taal' voor de beoordeling van Aboriginal kunst.²⁴ Mundine claimt dat Aboriginal kunstenaars feitelijk niets nieuws of onconventioneels doen, maar zegt daarvoor wel een andere taal nodig te hebben. De vraag is of hij dan een andere taal of andere conventies bedoelt. Werk wordt nu eenmaal volgens Becker goed werk, en daarmee waardevol, door bereikte consensus over de grond op basis waarvan het werk wordt beoordeeld en toepassing van esthetische principes.²⁵ Het gaat bij moderne, eigentijdse Aboriginal kunst ontegenzeggelijk om een kunstvorm met een andere traditie en andere wortels dan de westerse. Becker markeert die grens ook door aan te geven dat 'Artists produce new work in respons to [...] the traditions of the art worlds in which they participate [...] in response to suggestions implicit in other traditions, as in the influence of African art on Western Painting'.²⁶

Aboriginal kunstenaars worden geconfronteerd met een dichotomie: of je werk wordt met westerse maatstaven gemeten, aan de hand van westerse tradities, of je wordt gemeten als exotisch en op basis van het vreemde geclassificeerd. Ook volgens Zijlmans kunnen westerse beoordelaars het nooit goed doen met niet-westerse kunst: óf het wordt genegeerd omdat het anders is, waardoor het werk buiten het discours wordt gehouden en geen kans maakt op erkenning. Óf het werk wordt geïncorporeerd in het westerse discours maar betaalt daarvoor de prijs van te worden gezien als 'anders'.²⁷ Een kunstwerk is in ieder geval geen product van een enkeling, het genie in zijn atelier, maar wordt collectief 'geproduceerd' door leden en instituties in kunstwerelden, zoals musea.

²⁴ Faber 1989, p35.

²⁵ Becker 1982, p. 134. Om van kunst te kunnen spreken en het als instrument toe te kunnen passen bij het onderscheid met 'non art', moeten mensen de aard van de werkelijkheid generaliseren. Kunstwerken voldoen immers maar zelden aan alle min of meer geformuleerde eisen die in westerse landen aan kunst worden gesteld. Dit levert veel anomalieën op van kunstwerken die bijvoorbeeld wel van esthetische waarde worden geacht, maar niet door de juiste personen of instituties. De generalisatie over kunst is dat gelijktijdig aan alle eisen wordt voldaan, waardoor kunst van het ene op het andere moment ontstaat (ibid. p138).

²⁶ Becker 1982, p138.

²⁷ Zijlmans 2007, p289-298.

Veranderende esthetica: wat is mooi, wat is kunst?

Het is, om de positie van het AAMU te bepalen, van belang om de diachroon veranderende houding en criteria ten opzichte van kunst en de ontwikkelingen van de theoretische esthetica in West Europa aan te geven. Het gaat dan om het schetsen van een context, waarbinnen musea moeten opereren en vanaf de negentiende eeuw rekening hebben moeten houden. Het gaat hier dus niet om een volledige beschrijving van de verschillende esthetica die de westerse geschiedenis hebben gedomineerd, eerder om aan te tonen wat in zeer grote lijnen de voorkeuren, verwachtingen en spanningsvelden zijn geweest.

Picasso was samen met onder andere Matisse, Derain, Kirchner en Marc aan het begin van de twintigste eeuw niet de eerste die de charme van primitieve kunst proefde en Afrikaanse maskers gebruikte als inspiratie voor zijn *Les demoiselles d'Avignon*. Gombrich toont aan dat de voorkeur voor het primitieve al bij Plato bestond als tegenhanger van moreel compromitterende en bedrieglijke decadentie door louter schoonheid en dat in de geschiedenis van de kunst regelmatig gebruik is gemaakt van het primitivisme (beeldende uitingen van kinderen of niet-westerse culturen).²⁸



Afbeelding 1: Picasso, *Les demoiselles d'Avignon*' (1907)

²⁸ Gombrich 2002, p13

Na een periode tot in de late middeleeuwen waarbij hoge kunst voornamelijk was gereserveerd voor adel en kerk en volledig gevormd werd naar de wensen van de opdrachtgever, ontstond er in de zestiende eeuw interesse in de klassieke oudheid, die zich als een bosbrand vanuit Italië over west Europa verspreidde: de Renaissance. Door de blik te richten op overblijfselen van de Griekse en Romeinse cultuur ontstond de overtuiging dat de beste, hoogste kunst weer spiegelend zou moeten zijn: de ware, goede en schone kunst diende de natuur te imiteren, te spiegelen. De naam van de kunstenaar werd langzaam belangrijker, hoewel originaliteit nog geen criterium was. Het ging om 'aemulatio': de poging om de grote voorbeelden te evenaren en zo mogelijk te overtreffen. Nederland was hierin wel enigszins een uitzondering, omdat al vanaf circa 1600 een vrije markt was ontstaan, die ook op artistiek gebied veel tolerantie en dus in vergelijking met omringende landen meer verscheidenheid kende.

Het aanvankelijke optimisme van de Renaissance, maar vooral de Verlichting vond een tegenbeweging in kunstenaars die de afstand tot de natuur en hun eigen natuur te groot vonden geworden. Romantische kunst moest in de 19^{de} eeuw dan ook niet meer zakelijk afbeelden, maar een emotie, ideeën en persoonlijkheden van de kunstenaars zelf uitdrukken. Ware kunst werd dus van 'spiegel tot lamp', zoals Abrams stelt.²⁹ Een gangbare zienswijze in de negentiende eeuw was overigens om de kunst van het afbeelden als een vaardigheid van beschaafde mensen te zien, die wel verbonden moest zijn met gevorderde mentale vaardigheden. Daarvoor kon simpel bewijs worden gevonden in de uitingen van primitieve culturen, die vaak helemaal niet uit waren op nauwkeurig weergeven van de hun omringende natuur.³⁰

In 1907 schilderde Picasso, zoals hierboven aangegeven, zijn revolutionaire *Les demoiselles d'Avignon* die met de grove gezichten en geabstraheerde lichamen een ware schok moeten hebben betekend voor de toenmalige beschouwers. Het ging Picasso en zijn geestverwanten om een verzet tegen naturalistisch werkende epigonen van conventionele kunstenaars. Beschaving stond gelijk aan onderdrukking van het spontane, natuurlijke, en was in die zin verdacht. Met het succes van deze nieuwe stijl groeide ook de aandacht voor de inspiratiebron: Afrikaanse en daarmee andere etnografische, niet-westerse kunst.

Een grotere uitdaging voor esthetici vormden de werken en populariteit van Marcel Duchamp in de jaren twintig en later Andy Warhol in de jaren zestig van de twintigste eeuw, die alledaagse gebruiksvoorwerpen zoals een urinoir, een sneeuwschuiver en een soepblik tot kunst verhieven:

²⁹ Zie Abrams 1971.

³⁰ Gombrich 2002, p271.

Confronted by this *fait accompli*, aestheticians developed a theory that placed the artistic character and quality of the work outside the physical object itself. They found those qualities, instead, in the relation of the objects to an existing art world, to the organisations in which art was produced, distributed, appreciated, and discussed.³¹

Betekenis van een kunstwerk is hiermee in hoge mate contextafhankelijk en soms conceptueel geworden: hetzelfde werk op een andere plaats wordt een ander werk. Desondanks zijn er in iedere kunstwereld nog steeds leden die beslissen of iets kunst is of niet. Maar omdat dat sterk afhangt van de situatie, wie dat moeten doen en de mate van consensus daarover, is er volgens Becker eerder sprake van een voortdurende variabele dan een ‘alles of niets’ dichotomie.³²

Musea en cultuur

Het museum is een betrekkelijk recent ontstaan instituut. Hoewel in de 18^{de} eeuw al musea worden opgericht, stamt het museum - conceptueel overeenkomend met de vorm waarin we die nu kennen - uit de 19^{de} eeuw, met een sterke relatie met het ontstaan van de natiestaat.³³ Er is, naast een verband met het ontstaan van de natiestaat, ook een verband tussen de in de negentiende eeuw begonnen secularisatie van de Nederlandse samenleving en de opkomst van musea. De nationale staat kon gebruik maken van het vacuüm dat door secularisatie in het leven en denken van de Nederlander ontstond. Het zijn vooral de koloniale musea die sterk verbonden zijn met het idee van nationale staat in de negentiende eeuw: Het samen kijken naar de ander bekrachtigde het samen.³⁴

Aan cultuur ligt een Hegeliaans idee van ontwikkeling of procedure ten grondslag. Ter vergelijking wijs ik op het woord ‘cultiveren’, waarvoor synoniemen als beschaven, civiliseren gelden. Gedurende de koloniale periode, in de 19^{de} en begin 20^{ste} eeuw, heeft de westerse (Europese) cultuur een zich zelfbedeelde superieure positie ten opzichte van culturen daarbuiten of de negatieve kwalificatie ‘niet-westerse’ zoals na 1945 en vogue is geraakt. Dit idee van cultuur

³¹ Becker 1982, p146.

³² Ibid. p153.

³³ Zoals Duncan schrijft en een mooi tijdsbeeld geeft van de rol van musea in de 19^{de} eeuw: ‘Seculiere rituele plaatsen spelen een belangrijke rol in maatschappijen die de verlichting hebben doorgemaakt: het zijn de plaatsen waar met name het burgerschap van de natie wordt herbevestigd doordat ze aanzetten tot bezinning op de belangrijke ceremoniële objecten (waaronder kunstwerken) die door de staat zijn geheiligd. De settings (zoals een tuin of een klein park) scheiden het museum af van het rumoer en de banaliteit van de straat; monumentale architectuur met imposante entrees, lange gangen, grote trappenhuizen en royale tentoonstellingszalen droegen bij aan de creatie van een speciale atmosfeer (liminaliteit) die contemplatie bevorderde en die de bezoeker, gesticht door de ervaring, naar het gewone leven liet terugkeren’ (Duncan geciteerd in Bouquet 2005, p. 221).

³⁴ Bouquet 2005, p231.

is in het postkoloniale tijdperk langzaam veranderd in een dynamisch concept, dat betrekkelijk neutraler verwijst naar kenmerken (waarden, normen, monumenten maar ook toekomstverwachtingen) van een ten principale niet af te bakenen samenleving.³⁵ Cultuur is dus allesbehalve een waarde vrij concept. Antropoloog Tylor (1971) definieert het als volgt: ‘cultuur of civilisatie, opgevat in haar brede etnografische betekenis, is het complexe geheel dat kennis, geloof, kunst, normen en waarden, wetten en gebruiken omvat, alsmede alle andere bekwaamheden en gewoonten die de mens zich als lid van de samenleving heeft eigen gemaakt’.³⁶

Cultuurhistorische musea zoals het Tropenmuseum en het Rijksmuseum voor Volkenkunde zijn de erfgenamen van het oorspronkelijk etnografische museum. De term ‘etnografie’ wordt gebruikelijk vanaf de tweede helft van de achttiende eeuw en is gemunt in het wetenschappelijke discours van de Verlichting: een wetenschappelijke ontwikkeling van de universele studie van de mensheid. Zo ontwikkelde etnografie of volkenkunde zich zelfs tot een nieuwe wetenschappelijke discipline vanaf de jaren zeventig van de achttiende eeuw.³⁷ Dit hing ook samen met een aantal expeditie naar de Stille Zuidzee en het daarmee ontstane, romantische beeld van de ‘edele wilde’. Het ging nog wel om ‘rariteiten’, maar die werden voor het eerst tentoongesteld aan een groot publiek, buiten dierentuin, botanische tuin en anatomische snijzaal waar veel ‘etnografica’ tot dan toe te zien waren geweest. Het doel van over vreemde volken te leren zou zijn dat het publiek tevens een nieuw beeld zou krijgen van zijn eigen plaats in de wereld en zijn relatie tot anderen. De collecties werden voor het eerst ondergebracht in ‘gespecialiseerde’ openbare instellingen, met steun van de overheid, omdat die deze instellingen beschouwde als iets goeds voor het volk.³⁸

Er waren verschillende mogelijkheden voor het tentoonstellen van etnografica: geografisch, typologisch, in schilderachtige tableaux of met de esthetische benadering van een klassiek museum voor beeldende kunst zoals dat in Leiden werd gedaan. Er was voorts een duidelijke hiërarchie tussen de verschillende culturen; westers eerst, Japans aansluitend en helemaal onderaan de Papoea. Zoals Bouquet aangeeft werd er gewerkt ‘op een wijze die de verhouding tussen verzamelde en verzamelende volkeren bevestigde’.³⁹ Etnografische verzamelingen boden voor naties ook de mogelijkheid op de wereldtentoonstellingen van de negentiende en begin twintigste eeuw gunstig af te steken tegen staten met minder kwaliteit dan wel kwantiteit. De eigen bereikte technische vooruitgang contrasteerde maximaal met de objecten van technisch minder begaafde volken.

³⁵ Schooneveld 2002, p19-20.

³⁶ Ibid.

³⁷ Bouquet 2005, p204.

³⁸ Ibid. p204.

³⁹ Ibid. p205.

Het eerste etnografische museum had begin 19^{de} eeuw in het Nederlandse Leiden moeten komen, op initiatief van de Duitser Von Siebold, die een dringende brief had geschreven aan Koning Willem I in 1837. Maar voornamelijk door huisvestingsproblemen, kwam het pas, een eeuw later, vermoedelijk ook onder druk van aanstaande concurrentie van het nieuw te verrijzen Koloniaal Museum in Amsterdam, in 1937 tot de officiële opening van het museum in Leiden. Dit museum was geografisch geordend, met een hoekje ‘Australië’ op de begane grond.⁴⁰ De directeur van het museum sprak destijds over ‘kunstwerken’ en de esthetiserende tentoonstellingswijze doet denken aan Griekse en Romeinse beeldengalerijen, die een groot contrast oproept met de etnografica: er werd veel gebruik gemaakt van levensgrote figuren, die werden gekadreerd door de artefacten en vaak een handeling uitvoerden die te maken had met de daarbij tentoongestelde objecten: Door deze tentoonstellingswijze werd het ambacht en de uitvoerende als het ware bevroren en in een tijdloze zone geplaatst, zonder invloeden van buitenaf.⁴¹ Terwijl men in Leiden dus de nadruk legde op kunst, de klassieke oudheid en vreemde beschavingen, richtte het Koloniaal Museum in Haarlem, de voorloper van het Tropenmuseum in Amsterdam, zich op koloniale waren. In Haarlem kon worden getoond aan het publiek wat er in Indië geproduceerd werd en het nut dat het kon hebben voor de Nederlandse fabrikant.

Nadat de hiërarchische, darwinistische en lineaire benadering van andere culturen en hun uitingen door de antropologie steeds meer in diskrediet raakte, werden omstreeks 1900 nieuwe richtingen duidelijk, waaronder de historische school in de Verenigde Staten, met Franz Boas als voornaamste vertegenwoordiger. Boas pleitte voor een vergelijkende methode die de historische ontwikkelingen in niet-westerse landen zou moeten betrekken in de analyse, waarbij hij de creativiteit van de niet-westerse kunstenaars wilde benadrukken. Dit was een directe aanval op evolutionisten, die uitgingen van de statische niet-westerse samenleving. Een andere nieuwe richting werd ingeslagen door het functionalisme: de opvatting dat een samenleving bestaat uit elementen die ‘organisch’ op elkaar inwerken, waarbij elke niet-westerse samenleving op zijn eigen waarde onderzocht kon worden. Voordeel hiervan was dat niet-westerse samenlevingen niet meer vanuit de superioriteit van het westen werden beoordeeld, maar dat de samenlevingen nog steeds als fundamenteel anders en stabiel werden omschreven. Het functionalisme is invloedrijk geweest aan Nederlandse Universiteiten, maar dan onder de naam structuralisme, in navolging van de invloedrijke Franse Sociologische school, het sterkst vertegenwoordigd door Durkheim.⁴²

⁴⁰ Ibid. p220

⁴¹ ibid. p222-223.

⁴² Damen 1993, p37-38.

Musea in een museale cultuur

Hoewel musea de indruk kunnen wekken instituties te zijn die nooit hebben ontbroken in de westerse samenleving, ontstaan de eerste musea pas in de achttiende eeuw, met een bloeiperiode in de negentiende eeuw. De twintigste eeuw geeft een beeld van een blijvende groei van het aantal musea in Nederland. Met het aantal musea groeide ook de overheidsinvloed daarop, omdat de natiestaten zoals die in de negentiende eeuw ontstonden, de musea als instrument leerden te gebruiken voor het smeden van nationale identiteiten. Naast Frankrijk is volgens Kempers in geen ander Europees land de uitbreiding van de overheidsinvloed zo sterk geweest als in Nederland.⁴³ Ondanks hun dus betrekkelijk korte geschiedenis in Nederland hebben musea een grote ontwikkeling doorgemaakt in diversiteit, omvang (zowel wat betreft aantal musea als tentoonstellingsruimte zelf), publiek en functie.

Zoals het predikaat ‘kunst’ dagelijks bevochten wordt, is de definitie van een museum ook variabel en tijdgebonden. Als tentoonstellingsruimte is het het bevechten waard, omdat de term ‘museum’ erkenning en prestige verleent, zoals het museum dat zelf ook kan verlenen aan het tentoongestelde. Ik volg de Nederlandse Museum Vereniging, die weer de definitie van het ICOM, the ‘International Council of Museums’, volgt:

Een museum is een permanente instelling, niet gericht op het behalen van winst, toegankelijk voor publiek, die ten dienste staat aan de samenleving en haar ontwikkeling. Een museum verwerft, behoudt, onderzoekt, presenteert, documenteert en geeft bekendheid aan de materiele en immateriële getuigenissen van de mens en zijn omgeving, voor doeleinden van studie, educatie en genoegen.⁴⁴

Het is gangbaar om musea vervolgens te classificeren naar de aard van de collectie. Vaessen onderscheidt, in navolging van het Centraal Bureau voor de Statistiek, zes typen musea: beeldende kunst, geschiedenis, natuurlijke historie, bedrijf en techniek, volkenkunde en gemengde musea. Het is opvallend dat het totale aantal musea in Nederland in 2008 is gedaald. Het absolute aantal musea voor beeldende kunst blijft echter ongeveer gelijk en is daardoor een hoger percentage van het gehele museumaanbod (ongeveer 13,8 % in 2005).⁴⁵

Vaessens proefschrift analyseert het moderne (kunst)museum cultuursociologisch. Het eerste dat hij daarin doet is de definitie van legitimering problematiseren. Kenmerkend voor de kunstmusea is [...] dat zij wat hun legitimering betreft in een vicieuze cirkel verkeren. Zij spelen

⁴³ Kempers 1993, p403.

⁴⁴ <http://www.museumvereniging.nl/default.aspx?id=780>, zoals op 21-09-08

⁴⁵ <http://statline.cbs.nl/StatWeb/publication/default.aspx?VW=T&DM=SLNI&PA=7408MUS&HD=080922-1444&HDR=T&STB=G1%2cG2> zoals op 21-09-08

een vitale rol in de legitimering van kunst, terwijl hun eigen legitimiteit in belangrijke mate met die van de kunst zelf samenhangt.⁴⁶ Een andere stelling van Vaessen is dat in de verzorgingsstaat Nederland de druk op legitimering almaar toeneemt, terwijl vanzelfsprekende legitimaties in aantal en kracht af zijn genomen.⁴⁷ Dit lijkt overigens anno 2008 nog steeds aan de orde, hoewel in de verzorgingsstaat danig is gesnoeid, steeds meer bedrijven geprivatiseerd zijn en de overheid hiermee is teruggetreden. Musea, die als institutie steeds meer moeten opvoeden en scholen, zijn als belangrijk onderdeel van de verzorgingsstaat de laatste twee decennia dan ook steeds meer onder druk komen te staan.⁴⁸ In de lijn van Noord-Amerikaanse museale ontwikkelingen worden musea ook steeds meer geacht zelf fondsen te werven en de banden aan te halen met het bedrijfsleven.

Kunstmusea hebben volgens Vaessen een eigen deelbestel of kunstwereld ten opzichte van andersoortige musea, met hun eigen leidende musea, eigen wetenschappelijke disciplines en autoriteiten, eigen media en publiek. Een natuurhistorisch museum heeft uiteraard andere contacten nodig dan een kunstmuseum. Hun netwerken zullen wel enigszins overlappen, maar hun kernpubliek is verschillend.⁴⁹ Een bijzondere plaats nemen de musea voor moderne en eigentijdse kunst in, door hun betrokkenheid bij actuele ontwikkeling van de kunst, hun vitale relatie met levende kunstenaars en andere kunstinstellingen en de grote publicitaire aandacht die ze weten te genereren. Vaessen noemt het museum voor moderne en eigentijdse kunst dan ook 'een Januskop' met een museale functie en een functie als kunstvoorziening: 'geen ander soort museum toont en scheidt tegelijk in deze mate'.⁵⁰ Door een gebrek aan 'door de tijd gelegitimeerde' kunst en hun grotere mogelijkheid tot selecteren en agenderen, staan musea voor hedendaagse kunst onder grotere druk dan kunstmusea die reeds geconsacreeerde, conventionele kunst tonen en collectioneren.

Musea zijn volgens Becker vaak de eindhalte voor een kunstwerk, op meerdere manieren: aan de ene kant werken de schenkers als conservatieve krachten, die vaak op voorwaarde schenken, dat het werk in het museum blijft. Maar ook museummedewerkers geven niet graag een foute inschatting toe door een werk weer te verkopen. Aan de andere kant is het ook de 'hoogst

⁴⁶ Vaessen 1986, p185.

⁴⁷ Ibid. p69.

⁴⁸ Er worden tegengestelde eisen aan musea gesteld, wat Vaessen verklaart vanuit een botsing tussen verstatelijking en vermaatschappelijking in musea. Er worden eisen gesteld door zowel overheden als professionals en (hun) publiek. Dit resulteert in tegengestelde belangen zoals een herkenbaarder profiel uitdragen (professionals en publiek) en tegelijkertijd meer samenwerken met andere musea (overheden) en met minder kosten (overheden) meer activiteiten (professionals en publiek) opzetten (Ibid. p. 80)

⁴⁹ Vaessen 1986, p84.

⁵⁰ Ibid. p96-97.

haalbare institutionele erkenning' die een kunstenaar voor zijn werk kan krijgen, waardoor deze ook niet snel actie zal ondernemen om dat te veranderen.⁵¹

Het museum wordt dus vaak gezien als het hoogst haalbare door kunstenaar, publiek en experts. Maar met een steeds groter groeiende groep particuliere verzamelaars, die met bruiklenen steeds meer invloed lijken te krijgen op het museumbeleid en wat er precies wordt tentoongesteld, kan de vraag worden gesteld of het hedendaagse kunstmuseum nog wel in de positie is om onafhankelijk status te verlenen of te 'consacrereren'. De vraag is ook door welke kunstenaars het AAMU als het hoogst haalbare zal worden gezien: het is wel een museum volgens de ICOM definitie, maar is door zijn smalle missie waarschijnlijk minder in staat om uitspraken te doen over (de waarde van) Aboriginal kunst in bredere context van de hedendaagse kunstwereld.

Er zijn volgens Vaessen vier houdingen ten opzichte van de sociale functie van musea: de Traditionalistische, de Autonomistische, de Responsieve en de Avant-gardistische. Bij de Traditionalistische of klassieke opvatting legitimeert het museum zichzelf door te stellen dat er aan cultuuroverdracht wordt gedaan, dat van vitaal belang moet worden beschouwd. De autonomistische legitimering vindt ook plaats door een verwijzing naar het belang van overdracht van cultuur, waar kunst een belangrijk (zometert het belangrijkste) onderdeel van uitmaakt. Maar uitgangspunt hierbij is de kunstontwikkeling en voortgang zelf. Het gaat dan niet zozeer om vorming van het publiek, maar meer om informatieoverdracht. Een responsieve houding ten opzichte van het kunstmuseum wordt gekenmerkt door een verwijzing naar de belangen van het publiek het maatschappelijk belang van culturele zelfontplooiing. Het accent hierbij ligt op het doorbreken van de eigen institutionele grenzen: het museum stelt zich dus responsief op. De avant-gardeopvatting tenslotte gaat uit van de rol van cultuurvernieuwing, waarbij het kunstmuseum een voortrekkersrol zou moeten spelen. Het museum speelt zelf ook een rol in deze vernieuwing door het experiment te ondersteunen. Het avant-gardistische museum confronteert en doet aan informatieoverdracht. De ideale houding ten opzichte van de maatschappij is te vergelijken met de houding van bij de responsieve museumopvatting.⁵² Het ideaaltipe traditionalistische museum, met zijn wortels in de negentiende eeuw en naar binnen gekeerde blik, veroorzaakt in de jaren zestig van de twintigste eeuw onbehagen bij betrokkenen, waardoor men in de jaren zeventig na discussie in internationaal verband, komt tot het responsieve museum als antwoord.⁵³ De vier houdingen zijn niet goed van elkaar te scheiden en

⁵¹ Becker 1982, p117

⁵² Vaessen 1986, p241-244.

⁵³ Van Mensch 2005, p176-179.

moeilijk toe te passen in deze scriptie, maar het onderscheid traditioneel-responsief zal bij kunnen dragen aan begrip van en positionering in het museale veld.

Particulier initiatief en financiering

Het AAMU heeft door particulier initiatief kunnen ontstaan. Particulier initiatief bestond eerder dan het overheidsinitiatief om musea in te stellen of anders gezegd: de overheid is zich pas later met musea gaan bemoeien. Door particulier initiatief opgerichte musea ontstonden pas op grotere schaal in de 19e eeuw. Volgens Kempers werd aan kunst een stichtelijke betekenis toegekend en kunstcollecties kregen een functie binnen geseculariseerde beschavingsidealen; vermogenden schonken de gemeenschap als het ware de juiste normen en goede vormen.⁵⁴ Het Stedelijk Museum is, aanvankelijk niet bedoeld als moderne kunstmuseum, in 1891 opgericht door de gemeente Amsterdam op aandringen (en dus initiatief) van invloedrijke Amsterdammers, maar de verre voorloper van het Tropenmuseum, het Koloniaal Museum zoals dat in Haarlem werd gevestigd, is in 1864 door Frederik Willem van Eeden opgericht, zonder directe overheidsinvloed. De collectie diende voor wetenschappelijk onderzoek en 'ter lehring ende vermaeck' van het Nederlandse publiek.⁵⁵ De overheid is zich pas later met het Koloniaal Instituut gaan bemoeien.

De invloed van de Nederlandse overheid op het museumbestel is in de 20^{ste} eeuw sterk toegenomen en aanvankelijk te verbinden met de natiestaat en later de opkomst van het socialisme (de SDAP). Na de oorlog, tussen 1960 en 1980, was er in het bijzonder sprake van expansie van het overheidsapparaat, waardoor particuliere initiatieven verhoudingsgewijs minder werden. Maar bezuinigingen in de jaren 80 zijn een impuls gebleken voor particulier initiatief.⁵⁶ Mogelijke motieven waarmee verzamelaars van oudsher graag naar buiten komen zijn volgens Kempers liefde voor esthetiek, cultuurbehoud, volksopvoeding, regionale trots en nationaal besef.⁵⁷ Een aantal musea zijn na oprichting op particulier initiatief volledig overgedragen aan de (rijks)overheid, zoals met het Kröller Müller-Museum het geval is. Andere particuliere kunstmusea in Nederland zijn het Singer Museum in Laren en het Van Der Togt Museum in

⁵⁴ Kempers 1993, p394. Het ontstaan van de interesse in het verzamelen van hedendaagse meesters in Nederland plaatst Kempers tussen 1860 en 1940, met een 'duurzame opmars' veroorzaakt door het echtpaar Kröller Müller. Ook voor mevrouw diende oude kunst als legitimering voor moderne kunst, zo schrijft zij in een brief aan de regering in 1933: 'Ze signaleert het belang oude en moderne kunst te combineren teneinde bij te dragen aan de erkenning van 'abstracte kunst'' (Ibid. p395).

⁵⁵ Zie: <http://www.kit.nl/smartsite.shtml?id=4580>

⁵⁶ Wilden privéverzamelaars eerst nog dat de verzameling bij elkaar bleef als monument voor henzelf, langzamerhand kregen zij ook museale aspiraties en gingen zij zich, onder invloed van kunsthistorici, handelaren en critici, oriënteren op de scheidslijnen die conservatoren hanteren; chronologie, thema en dergelijke. Het was een legitiem vertoon van rijkdom, omdat het voer onder de vlag van volksopvoeding en cultuurspreiding (Ibid. p407).

⁵⁷ Ibid. p396

Amstelveen.⁵⁸ Het Singer Museum is sterk op Amerikaanse voorbeelden geïnspireerd. Voor de collectie Anna Singer-Brugh (1878 – 1962) waren eerst plannen voor schenking aan het Stedelijk Museum, maar uiteindelijk in 1954 toch besloten om een huis in Laren te verbouwen tot museum.⁵⁹

Het AAMU is een nichemuseum: een museum met een smalle of specifieke taakstelling. Andere Nederlandse musea die zich richten op kunst of cultuur uit een bepaald geografisch afgebakend gebied buiten Nederland, of een specifieke culturele of religieuze achtergrond van kunst zijn in Utrecht Museum Maluku en Stichting Papua Cultureel Erfgoed. De Nederlandse cultuurhistorische of volkenkundige musea zijn naast het Tropenmuseum, het Museum Volkenkunde in Leiden, het Natuurhistorisch en Volkenkundig Museum in Oudenbosch en het wegens verbouwing gesloten Wereldmuseum Rotterdam. Musea met een religieuze inslag en kunsttentoonstellingen zijn het Joods Historisch Museum in Amsterdam, het Museum voor Religieuze Kunst in Uden en het Museumpark Oriëntalis van de Heilig Landstichting. De musea gericht op Afrikaanse kunst zijn het Afrika Museum in Berg en Dal en het Afrikacentrum in Cadier en Keer.⁶⁰

Musea in Nederland kunnen zelden rondkomen van alleen de inkomsten uit bezoekers. Dat tekort wordt gecompenseerd door sponsors en donoren die er, op een of andere wijze, een belang in hebben een culturele instelling te steunen. Naast structurele of projectmatige subsidies voor onderhoud van het gebouw en de exploitatie, zijn er ook subsidies uitsluitend voor bepaalde tentoonstellingen of projecten, zoals educatie. De grootste sponsor van musea is de landelijke overheid, die direct of door tal van fondsen zoals De Mondriaan Stichting, het Stimuleringsfonds

⁵⁸ **Singer Laren** Stichting Singer Memorial Foundation is een particuliere stichting, opgericht in 1954 op initiatief van mevrouw Anna Spencer-Brugh, de weduwe van de Amerikaanse schilder William Henry Singer Jr. (1868-1943). De stichting beheert de nalatenschap van het echtpaar Singer, bestaande uit een grote collectie kunstwerken, een museum, een theater en hun voormalige woonhuis met tuin. De vaste collectie bevat onder meer werken van William Singer, Albert Neuhuys, Hein Kever, Evert Pieters, Ferdinand Hart Nibbrig, Lou Loeber, Chris Beekman, Bart van der Leek, Gustave De Smet en Jan Sluijters. Tentoonstellingen, van Nederlandse en Europese kunstenaars en kunststromingen uit de periode 1880-1950, hebben een link met de eigen collectie (zie <http://www.singerlaren.nl>, zoals op 25-11-08).

Museum Jan van der Togt De Nederlandse industrieel Jan van der Togt behoorde is een verzamelaar van eigentijdse kunst, die zijn verzameling voor het publiek toegankelijk hebben gemaakt. Op zijn initiatief werd een stichting gevormd met het doel een openbaar museum te bouwen waarin zijn collectie voorgoed bijeen zou blijven. Naast tentoonstellingen uit de vaste collectie, organiseert Museum Jan van der Togt ook éénmanstentoonstellingen van bekende en minder bekende, maar altijd interessante beeldende kunstenaars, zoals Eugène Brands, Karel Appel, Corneille, Hugo Claus en Sam Francis. Maar ook aankomende talenten krijgen de kans hun werk in een museaal kader te presenteren (zie <http://www.jvdtogt.nl/achtergrond.htm>, zoals op 25-11-08).

⁵⁹ Roodenburg-Schadd 2004, p180.

⁶⁰ <http://www.museumvereniging.nl/files/ledenlijst%20museumvereniging%20per%20feb%202008v2.pdf> zoals op 11/11/2008.

voor Beeldende Kunst en Vormgeving en Cultureel erfgoed, middelen ter beschikking kan stellen. Het AAMU ontvangt geen directe, structurele subsidie van de rijksoverheid. Maar ook op gemeentelijk niveau kan de overheid musea financieel ondersteunen. In Utrecht worden het Centraal Museum, Museum Dick Bruna, het Rietveld Schröderhuis en het landhuis Oud Amelisweerd als gemeentelijke musea beschouwd. Het AAMU ontvangt ook geen directe, structurele subsidie van de gemeentelijke overheid.

Het bepalen van de wijze van financiering van de instelling is noodzakelijk voor een positionering, omdat met ieder vorm van steun tegenprestaties zijn verbonden, die uiteen kunnen lopen van een naamsvermelding in de catalogus bij een tentoonstelling tot inhoudelijke inspraak in de onderwerpkeuze van de tentoonstelling. Het is verder aannemelijk dat medewerkers van een instelling zich als onderdeel zullen zien van de groep instellingen die dezelfde soort financiering hebben, ook zodat expertise kan worden uitgewisseld en in bepaalde gevallen vanuit gemeenschappelijk belang kan worden opgetreden. Omdat het AAMU niet direct geld ontvangt van de landelijke, dan wel gemeentelijke overheid is het museum van die netwerken geen vanzelfsprekend onderdeel. Het Stedelijk Museum is een gemeentelijk museum en het Tropenmuseum is onderdeel van het Koninklijk Instituut voor de Tropen, dat wordt gesteund door het ministerie van buitenlandse zaken en opereert als non-profit organisatie, met extra steun van de Bank Giro Loterij en een aantal projectsubsidies. Maar op deze musea en hun positie zal in de volgende hoofdstukken nader worden ingegaan.

Ordering en presentatie

De geschiedenis van het Nederlandse museumbestel laat niet alleen een groeiende overheidsinvloed zien, maar ook een toenemende specialisatie. Naarmate ervaring en expertise groeiden, groeide ook de differentiatie en het aantal criteria op basis waarvan dat mogelijk was.⁶¹ Natuur en kunst werden als samenstellende delen van een encyclopedische verzameling altijd al onderscheiden, maar geleidelijk worden de voorwerpen ook ruimtelijk gescheiden. In de 18^{de} eeuw bleven er grote nationale musea en het duurde tot in de 19^{de} eeuw voordat de verschillende groepen voorwerpen ook in de geest werden gescheiden en ondergebracht in nieuw te stichten musea.⁶²

Ook de opvattingen over hoe de (kunst)collectie te ordenen en daarmee samenhangend te presenteren zijn sterk veranderd. Er zijn inmiddels verschillende gangbare ordeningsprincipes zoals chronologie, land van herkomst, thema, kwaliteit en type object. Bij het ontstaan van musea

⁶¹ De ordening die het wetenschappelijke werk van de Zweedse arts en plantkundige Linnaeus veroorzaakt in de loop van de 18^{de} eeuw voor natuurhistorische collecties, (klassen, orden, geslachten en soorten) had ook voor de kunstcollecties gevolgen.

⁶² Rijnders 2005, p10.

is het niet verrassend dat de schenker vaak sterk bepalend is geweest voor de wijze van ordenen en presenteren.⁶³ Maar naarmate de invloed van de schenker en erven taande, kwamen Nederlandse musea voor de keuze welk ordeningsprincipe te gaan hanteren om de educatieve en beschavende doelstellingen zo goed mogelijk te kunnen realiseren. In de jaren twintig van de 20^{ste} eeuw werden ordeningsprincipes dan ook veranderd, ten gunste van chronologie, geografie, genre en kwaliteit. Particuliere herkomst was inmiddels geen geldig ordeningsprincipe meer.⁶⁴

Presentatie is naast de taken verzamelen, conserveren en restaureren, wetenschappelijk onderzoek en documentatie en educatie een essentiële en beeldvormende taak van een (kunst)museum. Deze geeft dan ook veel aanleiding tot discussie, zeker in een tijd waarin de heersende esthetica van moderne eigentijdse kunst niet meer uitgaat van het object, maar van de relatie van dat object en een kunstwereld.

De zogenaamde esthetische opstelling, met witte kale ruimten en zo min mogelijk afleidende details, was gangbaar tussen 1930 en 1960. In de jaren vijftig ontstond echter al kritiek op de hoge drempel die zou ontstaan voor niet ingewijde bezoekers, maar daarmee veranderde er nog maar weinig in de presentatie. Men is zich vanaf de jaren zestig wel in toenemende mate gaan bezighouden met de wensen en belangstelling van het publiek in plaats van alleen met de collectie. Zo ontstond een nieuw soort tentoonstelling: de thematentoonstelling, die uitgingen van een bepaald, vaak maatschappelijk thema in plaats van de objecten zelf. Objecten functioneerden daarbij illustratief.⁶⁵ Ook in kunstmusea is de thematentoonstelling gebruikelijk geworden. Een tweede ontwikkeling in de presentatie is dat musea zich meer zijn gaan realiseren, dat hun presentatie voor verschillende categorieën bezoekers iets te bieden zou moeten hebben. Zo hebben veel musea tegenwoordig gedifferentieerde toelichting bij tentoonstellingen, die zowel voor leek als deskundige iets te bieden hebben. Een derde ontwikkeling is, volgens Vaessen het vergrote aantal tijdelijke tentoonstellingen, om te kunnen experimenteren met nieuwe opstellingen en ook de aandacht op het museum gevestigd te kunnen houden.⁶⁶

Het inzicht dat het mogelijk is om met de vorm van de presentatie een interpretatie van het tentoongestelde te geven, heeft ertoe geleid dat de tentoonstelling het middel bij uitstek is geworden om een standpunt te poneren over beeldende kunst. Een tentoonstelling werd begin twintigste eeuw steeds vaker opgevat als een visueel betoog.⁶⁷ Het maken van tentoonstellingen heeft dan ook de nadruk in moderne kunstmusea waar het publiek onderwezen moet worden

⁶³ Het Metropolitan Museum of Art in New York bijvoorbeeld, toont in zijn indeling nog steeds de herkomst uit particuliere verzamelingen. De geschiedenis van de collectie is zijn ordeningsprincipe geworden en in grote lijnen gebleven (Kempers 1993, p399).

⁶⁴ Kempers 1993, p403.

⁶⁵ Vaessen 1986, p. 119.

⁶⁶ Ibid. p119-120.

⁶⁷ Konijn 2005, p431.

over actuele ontwikkelingen. Een kunstmuseum is in dit opzicht opgeschoven in de richting van de galerie, die ook veel wisselende tentoonstellingen heeft.

Met de uitnodiging van beeldend kunstenaar Brook Andrew om het AAMU zelf in te richten is het AAMU niet de eerste: In de jaren zestig werd de verhouding kunstwerk – museum tot onderwerp gemaakt van een aantal kunstenaars: ‘Kunstenaars onderzochten de condities van de waarneming en gingen zich, als gevolg daarvan, in toenemende mate bemoeien met de presentatie van het werk. Ook gingen directeuren ertoe over kunstenaars uit te nodigen om de ruimten in te richten’.⁶⁸ In de jaren zestig en zeventig was men qua thema’s veel meer op de context gericht, hetzij van de waarneming, hetzij van de geschiedenis dan in de jaren vijftig.⁶⁹ In de jaren tachtig drukten tentoonstellingsmaker en vormgever meer dan ooit hun stem op de tentoonstellingen. De kunstenaar Marcel Broodthaers voorzag de zogenaamd neutrale tentoonstellingsruimten van commentaar. Daarbij bijgestaan door personen als Daniel Buren, Rémy Zaugg, JCJ van der Heyden. Museumdirecteuren en conservatoren zijn zichzelf steeds meer gaan zien als tolk van de kunstenaar en het museum als de plek waar het kunstwerk zijn eigenlijke betekenis en sterkste werking krijgt. Terwijl de visie van de samensteller belangrijker werd, verschoof de belangstelling van het maatschappelijk functioneren van het museum en de educatieve begeleiding van de bezoeker naar de ordening en de vormgeving van de presentatie.⁷⁰

Dat presentatie meer is dan ‘hoe het eruit ziet’ schetst Reedijk (voormalig directeur van het Wereldmuseum, voorheen museum voor Volkenkunde in Rotterdam), die musea ons cultureel-historisch geheugen, bergplaatsen van historische bronnen, maar ook zelf ‘generators of culture’ noemt: zij bepalen mede door hun presentatiebeleid, welke spiegel de bezoeker krijgt voorgehouden.⁷¹

Methode

Een belangrijke bron voor de beantwoording van de centrale vraag van dit onderzoek vormen niet alleen de theoretische bronnen maar tevens het materiaal, dat vijf interviews met belangrijke spelers in het veld hebben opgeleverd. De opzet was om door middel van interviews theorie te kunnen verifiëren, eventueel nieuwe invalshoeken op het spoor te kunnen komen en ervoor te zorgen dat de menselijke maat niet zou verdwijnen uit een analyse, die per slot van rekening

⁶⁸ Konijn 2005, p444.

⁶⁹ Ibid. p448.

⁷⁰ Ibid. p448.

⁷¹ Reedijk, geciteerd in Schooneveld 2002, p27.

menselijke houdingen en gedrag in groepsverband onderzoekt. De keuze van de geïnterviewden is als volgt tot stand gekomen.

Ook het AAMU functioneert niet in het luchtledige, maar is als museum onderdeel van een netwerk van musea in Nederland, om preciezer te zijn: een netwerk van musea die ook voornamelijk beeldende kunst tonen. In dat netwerk bestaan naast allerlei tussenvormen en combinaties twee uitersten: het kunstmuseum en het cultuurhistorische museum. Het cultuurhistorische museum voor niet-westerse samenlevingen is het etnografische of volkenkundige museum. Om nu het AAMU goed te kunnen plaatsen, verdient het de voorkeur om het AAMU ook ‘vanuit die twee uitersten’ te benaderen. Dan verdient het uiteraard ook de voorkeur om personen te interviewen die werken voor de grootste en meest invloedrijke musea in hun soort.

Het Amsterdamse Stedelijk Museum is als kunstmuseum één van de meest invloedrijke musea in Nederland en gedeeltelijk gericht op contemporaine kunst: de label dat het AAMU graag op de Aboriginal kunst wil plakken. Het Amsterdamse Tropenmuseum is naast het Rijksmuseum voor Volkenkunde te Leiden representatief voor cultuurhistorische, volkenkundige musea in Nederland, afgaande op bezoekersaantallen en budget. Om tot een maximaal contrast te komen heb ik gekozen voor Paul Faber, conservator Afrika van het Tropenmuseum, dat van oudsher meer nadruk legt op ‘kunst’ in culturele context.⁷² Het Rijksmuseum voor Volkenkunde kiest van oudsher voor een esthetiserende wijze van tentoonstellen die meer doet denken aan de tentoonstellingswijze van het Stedelijk Museum, waarvan conservator Martijn van Nieuwenhuyzen is geïnterviewd.⁷³

Voor helder begrip van de intenties en ambities van het AAMU is ook een interview met de conservator van het AAMU zelf gehouden: Georges Petitjean. Dit is onderdeel van hoofdstuk 1: het nichemuseum. Het AAMU wordt hierin als nichemuseum gepositioneerd, waarbij ook de receptie van het AAMU in de landelijke dagbladen zal worden geanalyseerd. Vervolgens zal in hoofdstuk 2 het Stedelijk Museum worden gepositioneerd, waar het interview met Van Nieuwenhuyzen een belangrijke bron is bij het bepalen van de positie van het AAMU ten opzichte van het Stedelijk Museum. Omdat het beleid sterk samenhangt met de opvattingen van de directeuren die het Stedelijk vanaf de Tweede Wereldoorlog heeft gehad, zal dat ook de structuur vormen voor de analyse in dit hoofdstuk. In hoofdstuk 3 wordt het Tropenmuseum gepositioneerd, met behulp van het interview met Faber. Omdat het voormalige koloniale museum een omstreden instituut is geworden sinds de onafhankelijkheid van Indonesië en het

⁷² ‘Kunst’ staat hier tussen aanhalingstekens, omdat dit niet dezelfde definitie en criteria heeft als de kunst in het Stedelijk Museum.

⁷³ Zie voor een samenvatting van de interviews de bijlagen.

wereldwijde proces van dekolonisatie, is er veel over het Tropenmuseum of liever volkenkundige musea gepubliceerd. Dit zal uiteraard, voorzover relevant, worden betrokken worden bij de analyse.

Naast musea zijn er andere 'spelers in het veld'. Het museale veld heeft namelijk ook te maken met (internationale) handelaren en verzamelaars, die vooral met de enorm groeiende welvaart van na de Tweede Wereldoorlog een geduchte concurrent zijn geworden voor voornamelijk kunstmusea die aan collectievorming doen. Ontwikkelingen in de jaren negentig van de twintigste eeuw, zoals een sterk toegenomen welvaart en de internetrevolutie, hebben ook de markt voor etnografica, door wetmatigheden van vraag en aanbod voor cultuurhistorische musea welhaast onbereikbaar gemaakt. Zeker voor hedendaagse kunst wordt door de markt bepaald wat letterlijk en daarmee ook figuurlijk van waarde is. In de beeldende kunstwereld bestaat er naast een klein groepje particuliere, incidentele kopers een nog kleinere groep particuliere verzamelaars. Verzamelaars kunnen met hun aankopen tonen dat ze niet alleen cultureel maar ook economisch inzicht hebben.⁷⁴ Om ook de markt en de verzamelaar te kunnen laten vertegenwoordigen in de analyse, is een interview met handelaar/verzamelaar Joop Groen ondernomen, waarvan de neerslag in hoofdstuk 4 wordt besproken. De theoretische basis van dit onderdeel zal voornamelijk worden gevormd door Renée Steenbergens proefschrift over Nederlandse verzamelaars van moderne kunst *Iets wat zoveel kost, is alles waard* en *Why are artists poor?* van Hans Abbing voor het onderwerp kunst en geld.

Hoofdstuk 4 zal tevens de kunstkritiek als onderwerp hebben: een andere, vermoedelijk invloedrijke speler in het veld, als het gaat om positionering van kunst en een museum. Critici hebben vanuit hun positie de macht om kunst te legitimeren en bestaande verhoudingen te bekrachtigen of te veranderen. Maar hun werk is volgens Becker vooral invloedrijk, wanneer het helder aangeeft wat de vroegere standaard was en hoe het nieuwe werk nu laat zien dat die standaard te beperkend was en dat er andere zaken zijn die meer aandacht verdienen.⁷⁵ Hierbij worden zij wel beteugeld door de conventies en communis opinio binnen hun vakgroep: het is lastig om het als enige oneens te zijn met de geldende mening dat een bepaald kunstwerk niet voldoet aan de criteria van een kunstwereld. Sacha Bronwasser schrijft onder andere voor *De Volkskrant* en is voor dit onderzoek geïnterviewd. De literatuur die hierbij zal worden gebruikt is voornamelijk *The State of Art Criticism*, onder redactie van onder andere kunsthistoricus James Elkins, die tevens als redacteur gefungeerd heeft voor het invloedrijke *Is Art History Global?*, waaraan Zijlmans ook een bijdrage leverde.

⁷⁴ Becker 1982, p113.

⁷⁵ *ibid.* p112.

Kitty Zijlmans is voor dit onderzoek geïnterviewd en de resultaten worden, voor zover relevant, ook in hoofdstuk 4 besproken. Zij is als hoogleraar kunstgeschiedenis verbonden aan de Universiteit Leiden en redacteur en coauteur van *World Art Studies: exploring concepts and approaches*: een verzameling essays van wetenschappers die kunst interdisciplinair (willen) onderzoeken.⁷⁶ Een ‘traditioneel’ kunsthistorisch perspectief wordt daarin afgewisseld met een bio-evolutionaire benadering, waarbij onder andere neurowetenschappelijk onderzoek wordt betrokken. Het punt dat in *World Art Studies* wordt gemaakt, is dat de traditionele westerse kunsthistorische discipline sterk etnocentrisch is, en dat deze hegemonie in een postkoloniale cultuur zou moeten worden doorbroken door kunst wereldwijd te bestuderen. In 1880 zijn overigens al de eerste (Duitse) aanzetten hiertoe, op basis van een opvatting van universele creativiteit. Maar door theoretische en methodologische ontwikkelingen heeft het concept ‘world art’ geen definitieve plaats gevonden in het kunsthistorische onderzoeksveld. Pfisterer ziet vooral redenen hiervoor in Duitsland zelf, zoals het stopzetten van het onderzoek naar de fundamentele (universele) elementen van de menselijke psyche en het succes van racistische opvattingen. Na 1945 werd het controversiële onderwerp ‘world art’ nog sterker geweerd uit het kunsthistorisch discours. Het is volgens Pfisterer niet verwonderlijk dat de interesse in ‘world art’ sinds de jaren zeventig weer is gewekt: cultuurhistorische en antropologische vragen en methoden hebben tevens een comeback doorgemaakt en de kunsthistorische discipline wordt uitgedaagd de horizon te verbreden, door de opkomst van andere interdisciplinaire, wetenschappelijke vakken zoals mediastudies.⁷⁷ Pfisterer geeft het spanningsveld goed aan: ‘we are still wrestling with with what has been the greatest problem ever since the initial European ideas of World Art, namely the “enobling” category of “art” itself and the tensions between its deeply Eurocentric connotations contrasted with its potential to be understood as a human universal’.⁷⁸

Omdat een onderzoek dat sterk afhankelijk is van interpretatie van kwalitatieve gegevens het gevaar loopt een self-fulfilling prophecy te worden, zal worden getracht de uitspraken zo objectieverbaar mogelijk te houden. Als lid van de westerse wereld ligt, ook voor de onderzoeker, bias en etnocentrisme op de loer. Anderzijds is mijn ‘lidmaatschap’ een voorwaarde voor het invoelen in of verstaan van sociale processen zoals die in deze scriptie worden onderzocht.

In dit verband is het ook belangrijk om aan te geven welke termen zullen worden gehanteerd en waarom. Termen zoals ‘niet-westers’, ‘primitief’ en ‘primitivisme’ kunnen onmogelijk neutraal worden gebruikt. Met name de laatste hebben sterke darwinistische

⁷⁶ Zijlmans, 2008

⁷⁷ Pfisterer in Zijlmans 2008, p82-85.

⁷⁸ Pfisterer in Zijlmans 2008, p84.

connotaties en het pas later geïntroduceerde 'niet-westers' is te eurocentrisch en kan een betekenis van tweederangs impliceren, omdat vanuit het 'westerse' wordt benaderd. Desondanks zullen deze termen in het vervolg wel worden gebruikt, (en zonder aanhalingstekens omwille van de leesbaarheid), maar het moge duidelijk zijn: bij gebrek aan beter.

1. Het nichemuseum: het AAMU

1.1 Ontstaansgeschiedenis

Het AAMU is geopend onder de naam Aboriginal Art Museum in 2001 als het enige Aboriginal Art museum van Europa. Maar wanneer we uitgaan van een museum dat zich statutair exclusief op Aboriginal kunst richt, kan worden gesproken van een unicum in de wereld. Het museum is een initiatief van Annemiek de Waal die in 1995 in Utrecht *Walonia Aboriginal Art Imports* oprichtte, waardoor zij voorwerpen verkocht en tentoonstellingen organiseerde. Met de oprichting van de stichting en een beginkapitaal van 5 miljoen gulden, wilde De Waal kwalitatieve Aboriginal kunst tonen aan het publiek.⁷⁹ Simon Levie, directeur van het Rijksmuseum van 1975 tot 1989, was tot september 2005 voorzitter van het Bestuur van het museum en is nog steeds betrokken bij het museum als bestuurslid en lid van de tentoonstellingscommissie. De belangrijkste bruikleengever wil anoniem blijven. Daarnaast heeft het AAMU ook de collectie van Aboriginal kunst van het Groninger Museum (aangekocht door toenmalig directeur Frans Haks) in langdurige bruikleen. Het pand, een voormalig bankgebouw, ligt statig aan de Utrechtse Oude Gracht, vlakbij de Dom midden in het centrum en het Museumkwartier.



Afbeelding 2: Het AAMU

Het bestuur van de stichting bestaat uit zes personen. Voorzitter is Hans Sondaal, voormalig Nederlands Ambassadeur in Australië. De organisatie van het museum (zie fig.3) bestaat uit elf betaalde medewerkers, in totaal 6 fte. Daarnaast werkt het museum met een groep van ongeveer vijftien rondleiders die op afroep beschikbaar zijn en dertig vrijwilligers.

⁷⁹ Welling 2003.

Tabel 1 Medewerkers van het AAMU.

Directeur	Mike Anderson
Hoofd Bedrijfsvoering	drs Marjolein Wassenaar
Conservator	dr Georges Petitjean
Marketing en PR	Akkie Groen
Educatie	drs Emmeline Nijsingh
Financiën	drs Jannie Schut
Office manager	Pascalle Thijs
Museummedewerker	Jeroen Spaan
Museummedewerker	Dolly van Donk (oproep)
Museummedewerker	drs Ragnhild Scheifes (oproep)
Onderhoudsmedewerker	Peter Faber

Projectsubsidies ontvangt het AAMU van het VSB fonds, een particulier vermogensfonds en de Australische ambassade voor de tentoonstelling *Nomaden in de kunst* en kfHein fonds, een vermogensfonds dat utrechtse organisaties steunt, Art City Utrecht voor de recente tentoonstelling *Theme park* van Brook Andrew. De exploitatie van het gebouw en de personeelskosten worden door de stichting van oprichters gedekt, na aftrek van inkomsten door bezoekers.

De Australische ambassade heeft een concreet doel met de projectsubsidies. Het museum is een opvallend uithangbord voor Australië en vertegenwoordigt een belangrijk gedeelte van het land, namelijk de (Aboriginal)cultuur. De ambassade kan het museum daarom goed inpassen in het eigen beleid dat in brede zin vertegenwoordiging van Australië inhoudt. Bij een bezoek aan de ambassade in juni 2008, dat was geïnitieerd om Australische wijnen te promoten bij Nederlandse belanghebbenden, constateerde ik overigens een opvallende afwezigheid van hedendaagse Aboriginal kunst in de ontvangstruimten (de gehele begane grond). Er hingen uitsluitend oude meesters. De wijnproeverij werd wel opgeluisterd met een Nederlands echtpaar van middelbare leeftijd spelend op een didgeredoo.

Naast steun van de Australische ambassade, ontvangt het AAMU sinds de oprichting jaarlijks ‘aanzienlijke financiële steun’ van een aantal particulieren. In 2003 bijvoorbeeld, heeft het AAMU € 183.794 aan schenkingen ontvangen.⁸⁰ Daarnaast heeft het museum een

⁸⁰ Jaarverslag AAMU 2003, p2.

Vriendenvereniging en 'leveren sponsors een belangrijke bijdrage'.⁸¹ Het VSB Fonds sponsort het educatieprogramma. Maar de inkomsten zullen dus vooral uit kaartverkoop, exploitatie van het museumcafé de museumwinkel en *inhouse* galerie moeten komen.

In het algemeen kan, op basis van de jaarverslagen 2001-2006 (Jaargang 2007 en 2008 zijn (nog) niet beschikbaar) worden gesteld dat de ontwikkeling van het AAMU in een licht stijgende lijn gaat op een aantal essentiële punten zoals bezoekersaantallen (van 19.523 in 2002, 20.386 in 2003, 19.930 in 2004 tot 22.619 bezoekers in 2005) en exploitatie van museumwinkel (in 2005 met een omzet € 55.000 ex btw), café (€ 28.500 ex btw) en galerie (€ 60.000 ex. btw), in combinatie met een dalende schuld. In 2005 is het netto exploitatieresultaat dan ook voor het eerst sinds de oprichting van het museum positief, met een exploitatieoverschot van € 119.000.

In 2004 heeft het museum een voorlopige vermelding verworven als 'erkend museum' en is daarmee opgenomen in het Nederlands Museumregister.⁸² Na drie jaar (in 2007) is bepaald dat het AAMU voldoet aan alle criteria om over te gaan tot definitieve registratie.

1.2. Beleid

De doelstelling van het AAMU is:

Het Nederlandse en buitenlandse publiek in aanraking brengen met Aboriginal kunst en daarbij de verschillende richtingen en stromingen tonen, die zich binnen de recente ontstaansgeschiedenis van deze kunstvorm (sinds 1971) hebben ontwikkeld. De inzet is daarbij het enthousiasme te winnen van het publiek voor het bijzondere karakter van deze kunst en hun makers, die hun bron vinden in de oudst levende cultuur op aarde: die van de Aboriginals in Australië.⁸³

De doelstelling van het AAMU is vrij concreet en het museum is in dienst gesteld van de missie 'enthousiasme te winnen van het publiek voor het bijzondere karakter van deze kunst en hun makers'. Er blijkt niet uit de missie dat het AAMU zelf ook een speler is in het veld en er hoeft ook geen expliciete verantwoording te worden afgelegd of te worden gelegitimeerd, hoewel de

⁸¹ <http://www.aamu.nl/organisatie>, zoals op 08-11-2008.

⁸² **Het Nederlands Museumregister** is in 1997 ingesteld op initiatief van de Nederlandse Museumvereniging (NMV) en het Landelijk Contact Museumconsulenten (LCM). Doel van de registratie is een bijdrage te leveren aan het verantwoorde beheer van cultureel erfgoed door de Nederlandse musea. Van de ongeveer 1200 musea hebben 550 musea deelgenomen aan de museumregistratie. (http://www.museumservice.nl/veelgestelde_vragen/algemene_vragen/wat_is_het_nederlands_museumregister, zoals op 25-11-08).

⁸³ <http://www.aamu.nl/organisatie>, zoals op 08-11-2008.

toevoeging ‘die hun bron vinden in de oudst levende cultuur op aarde: die van de Aboriginals in Australië’, wel als zodanig kan worden opgevat.

Het AAMU heeft in zijn korte bestaan vanaf 2001 benadrukt een museum te zijn voor hedendaagse kunst. Ieder museum is vrij om daarvoor kiezen. Maar zoals in de inleiding is aangegeven, is een museum voor zijn positionering afhankelijk van (de wisselwerking tussen) talloze andere spelers in het veld, zoals critici, invloedrijke andere musea, verzamelaars, overige experts en het bezoekende publiek, die in een nooit eindigend proces van betekenisgeving een rangorde zullen bepalen en die ook bewaken. Het AAMU heeft hier in zijn tentoonstellingsbeleid rekening mee te houden, wat zich vooral heeft geuit in veranderd tentoonstellingsbeleid, veranderde presentatie en vormgeving.



Afbeelding 3: Het logo tot 2005



Afbeelding 4: Het huidige logo

Wat direct in het oog springt is het logo: terwijl dat in 2001 nog een boemerang met traditionele, natuurlijke kleuren was, is het inmiddels veranderd in een abstracter, hard roze symbool. Georges Petitjean, die sinds 2005 als conservator is aangesteld, geeft in het interview aan wat de achtergrond is geweest voor deze keuze en de keuze voor een nieuwe naam: Het AAMU probeert Aboriginal kunst, omdat dat ook de wens is van de bruikleengevers, de stichters van het museum, meer als hedendaagse kunst te zien. Daarom leek het Petitjean logisch om toch meer aandacht te besteden aan de huisstijl en het AAMU meer een uitstraling te geven als museum voor hedendaagse kunst. Vandaar ook de naamsverandering van ‘Aboriginal Art Museum’ in ‘AAMU’, met als ondertitel: ‘museum voor hedendaagse Aboriginal kunst’. De ondertitel bestaat uit drie elementen: ‘hedendaags’, ‘aboriginal’ en ‘kunst’. Petitjean wil heel sterk de nadruk op ‘hedendaags’ en ‘kunst’ leggen. Maar de basis blijft Aboriginal kunst, dat is ook de wens van de stichters en bruikleengevers van het museum.

De bruikleengevers, waarvan de museumcollectie en dus het museum sterk afhankelijk is, willen Aboriginal kunst dus tonen als hedendaagse kunst. Dat deze combinatie niet direct voor de hand ligt en zelfs wrijving kan veroorzaken erkent ook Petitjean. Aboriginal kunst is volgens hem te vergelijken met de iconische voorstelling van de maagd Maria, waarbij alle iconen kopieën zijn

van het ene origineel. Aboriginals kopiëren wat er altijd al is geweest en de idee van kunst en alles wat daarmee gepaard gaat, creativiteit, auteurschap en individualiteit, wordt ten zeerste tegengewerkt binnen Aboriginal samenlevingen. Toch noemt Petitjean werk dat wordt gemaakt in afgelegen gebieden, op boombast, hedendaagse kunst. Deze voor de receptie van hun werk essentiële opvattingen van veel Aboriginal kunstenaars vormen a-priori een probleem om onderdeel te kunnen worden van de hedendaagse, internationale kunstwereld, waarvan ‘de leden’, zoals in de inleiding aangegeven, als belangrijk (westers) criterium creativiteit, auteurschap en individualiteit hanteren. Een oplossing hiervoor heeft Petitjean getracht te vinden in de combinatie van werk van Aboriginal kunstenaars met werk van westerse kunstenaars.

De eerste tentoonstellingen waren educatief van aard en sterk gericht op de verschillende scholen in Aboriginal kunst. Petitjean is een uitwisselingsproject begonnen met andere musea, niet noodzakelijk van niet-westerse kunst, bijvoorbeeld het Felix de Boeck museum in Brussel.⁸⁴ Zo zou het museum ‘opengetrokken kunnen worden’ en is er veel meer mogelijk dan het herhalen van wat Aboriginal kunst is: Dit is een strategie om kunstjournalisten en een ander soort publiek binnen te halen. Petitjean wil blijkbaar graag kunnen verrassen en confronteren met zijn tentoonstellingen, om zo een grotere doelgroep te bereiken en bedienen dan wanneer uitsluitend Aboriginal kunst zou worden getoond.

In 2003 werd ook gestart met het benaderen van specifieke doelgroepen, te weten vrouwen voor *Women’s Business* en kinderen voor *Geestige Beesten*.⁸⁵ Deze tentoonstellingen leenden zich zeer goed voor marketing gericht op specifieke doelgroepen. Vooral liefhebbers van lichaamsversiering werden aangesproken door de tentoonstelling *Wear your Dreams* (september 2005 t/m januari 2006), waarbij tatoeage-expert Henk Schiffmacher als gastconservator en kunstenaar werd gevraagd.

⁸⁴ Het AAMU werkt samen met **Museum Felix de Boeck** in Brussel. Onder de projectnaam ‘Zelfde Grond’ werd in 2006 een selectie kunstwerken uit de collectie van het AAMU overgebracht naar het Museum Felix de Boeck. Een aantal schilderijen van Felix De Boeck werden in Utrecht geëxporteerd. Werk van De Boeck was in 1966 voor het laatst in een Nederlands museum (Centraal Museum in Utrecht) te zien geweest. In de tentoonstelling (van 2006) werd een koppeling gemaakt tussen de ‘wederopvoeringen’ van het scheppingsproces van de aarde door de aboriginals en de *Genesis*-reeks van Felix De Boeck. Ook in de recente tentoonstelling *Theme Park* zijn twee werken van de modernist Felix de Boeck te zien (zie afb. 5).

⁸⁵ Jaarverslag 2003, p.12.

Tentoonstellingen in het AAMU⁸⁶

22 februari 2002 – 1 september 2002	<i>Desert Art</i>
14 september 2002 – 9 maart 2003	<i>Boombast Belicht</i>
20 maart 2003 – 7 september 2003	<i>Het oog van Simon Levie</i>
18 september 2003 – 14 maart 2004	<i>Women's Business</i>
4 oktober 2003 – 29 augustus 2004	<i>Geestige Beesten</i>
25 maart – 12 september 2004	<i>Images, hedendaagse foto's door Aboriginalkunstenaars</i>
21 september 2004 – 17 april 2005	<i>Uitgelegd, Aboriginalkunst nader bekeken</i>
12 mei 2005 – 4 september 2005	<i>Law and Land, Art of the Spinifex people</i>
16 september 2005 – 8 januari 2006	<i>Wear your Dreams: Henk Schiffmacher als gastconservator en kunstenaar</i>
24 januari 2006 – 27 augustus 2006	<i>Opening Doors</i>
9 september 2006 – 11 maart 2007	<i>Grootmeesters, van traditie naar hedendaagse kunst</i>
22 maart 2007 – 22 maart 2008	<i>Two laws...ONE BIG SPIRIT</i>
12 oktober 2007 – september 2008	<i>Schittering, een wereld van shimmer, rarrk en glitter</i>
17 april 2008 – 5 oktober 2008	<i>Nomaden in de Kunst</i>
17 oktober – 13 april 2009	<i>Theme Park</i>

Behalve met werk van de modernistische kunstenaar De Boeck (die zijn werkzame leven 6 dagen per week lang boer was en op zondag schilderde), combineert Petitjean ook werk van de conceptuele dichter/kunstenaar Marcel Broodthaers met Aboriginal kunst, vooral in *Nomaden in de Kunst* (april 2008 – 5 oktober 2008). Er lijken op het eerste gezicht weinig overeenkomsten tussen werk van Broodthaers en de Aboriginal kunstenaars, maar dat is voor Petitjean ook niet noodzakelijk. Het was ook niet de bedoeling van Petitjean om parallellen te leggen, maar:

⁸⁶ Op basis van jaarverslagen 2002 – 2006 en tentoonstellingscatalogi.

‘niettegenstaande waren de reacties wel dat het één iets over het andere zei. Al was het maar door Broodthaers en de Aboriginal kunstenaars op gelijke voet te zetten, dat je hen ook een plaats geeft in de kunstgeschiedenis’.⁸⁷ Het gaat Petitjean blijkbaar in de eerste plaats om het inzetten van Aboriginal kunst in een westerse hedendaags ogende context, compleet met gecanoniseerde westerse moderne kunst, om zo reactie uit te lokken en waarschijnlijk bij de bezoeker bestaande vooroordelen over Aboriginal kunst te ondergraven. De Aboriginal kunst wordt zo als het ware ‘wit gewassen’ door de conservator, die de neutrale – want voor een niet-aboriginal ondoorgrondelijke - kunst inzet in een politiek, want postkoloniaal kunsttheoretisch debat.



Afbeelding 5: *Abstract*, Felix de Boeck



Afbeelding 6: *Carte Du Monde Utopique*, Marcel Broodthaers

Dat debat zal ook in de toekomst, naar verwachting van Petitjean, de koers van het AAMU blijven bepalen: ‘Elke tentoonstelling brengt een nieuwe problematiek, nieuwe gezichtspunten

⁸⁷ Zie voor het interview met Petitjean de bijlage

met zich mee en dat is volgens mij de enige toekomst voor het museum als we op een serieuze manier willen blijven voortgaan. Anders wordt het een museum voor Aboriginal kunst en dan ben ik hier niet meer nodig en hoeven ze ook niet meer te rekenen op pers en heeft het geen relevant bestaan'.⁸⁸ Petitjean voelt zich als het ware gedwongen tot het huidige beleid, om legitimiteit van het museum te kunnen behouden. Het museum heeft geen relevant bestaan als de tentoonstellingen geen discussie meer kunnen veroorzaken in de kunstwereld waar Aboriginal kunst volgens de stichters en bruikleengevers van het AAMU onderdeel van zou moeten uitmaken: die van de (internationale) hedendaagse kunst. Petitjean geeft hiermee aan dat wanneer het AAMU slaagt in zijn opzet, wat dus neerkomt op discussie teweegbrengen over de verhouding niet-westerse en westerse kunst in de hedendaagse kunstwereld, het museum zelf niet meer nodig is, wat doet denken aan de paradoxale positie van milieuorganisaties.

1.3. Receptie in de media

Het is belangrijk voor een jong museum en zijn legitimiteit of bestaansrecht om aandacht te krijgen van de (landelijke) pers. Petitjean schetste hierboven al het belang van de positie en het oordeel van de pers als podium. Om een beeld te krijgen van de positie van het AAMU afgaande op de pers en meer in het bijzonder de kunstkritiek, is in de archieven van het AAMU gezocht naar berichtgeving met betrekking tot het AAMU en zijn tentoonstellingen in landelijke dagbladen, te weten: *De Volkskrant*, het *NRC Handelsblad*, *Trouw* en *De Telegraaf*. De analyse daarvan toont aan dat de berichtgeving in de landelijke dagbladen snel afneemt na 2001. Maar na het openingsjaar is het ook moeilijk om de hoeveelheid persaandacht te evenaren die bij de opening van een nieuw museum wordt getrokken.

2001 was voor het museum van groot belang om het AAMU te positioneren in de kunstwereld, ten opzichte van bestaande musea en houdingen ten opzichte van Aboriginal kunst. Toenmalig directeur Toos Beeker, initiatiefnemer Annemiek de Waal en conservator Anette van Ham werden dan ook veel geciteerd in de twee grootste en vermoedelijk invloedrijke artikelen in het *Cultureel Supplement* van *NRC Handelsblad* en de kunstpagina van *De Volkskrant*.

De uitspraak van een niet bij naam genoemde Nederlandse museumdirecteur (Jan Hoet) dat hij 'nog niet dood gevonden wil worden met Aboriginal kunst', verklaart (en pareert) Van Ham vanuit de vaak wisselende kwaliteit van Aboriginal kunst. Maar volgens haar zijn de

⁸⁸ Interview Georges Petitjean

kwalitatief mindere werken toch nog ‘zeer spannend’ als sociaal verschijnsel.⁸⁹ Dit is een opvallende uitspraak, omdat Van Ham hiermee beaamt dat het niet altijd om kunst gaat bij ‘mindere werken’ van Aboriginal kunstenaars. De Waal geeft aan in verband met de presentatie: ‘Net zoals in het Louvre, hoef je daar straks geen tekstborden te volgen, je mag de eigentijdse schilderijen en sculpturen gewoon mooi vinden’.⁹⁰

Een belangrijke uitspraak wordt door Van Ham gedaan om Aboriginals en hun kunst te distantiëren van de *New Age* beweging: ‘Hun gedachtegoed mag dan helaas in de *New Age* hoek terecht zijn - [...] - hun échte spiritualiteit over het ontstaan en respecteren van de aarde, spreekt me net zo aan als de manier waarop ze die mythologie vorm weten te geven’.⁹¹ Maar zo verzekert Van Ham: ‘[...] hier in het museum zullen we in de eerste plaats met westerse ogen kritisch blijven kijken naar de kwaliteit, naar de kleuren en de compositie van het werk. We kunnen niet anders, want we zijn geen Aboriginals’.⁹²

In het artikel van *De Volkskrant* wordt voornamelijk directeur Toos Beeker geciteerd nadat de journalist Philip van de Poel heeft gesuggereerd dat het om een veredelde galerie zou kunnen gaan door respectievelijk het grote commerciële succes van Aboriginal kunst, de huisvesting in een voormalig bankgebouw en de verkoop van kunst in de eigen galerie: ‘Het AAMU is een volwaardig museum, net als private musea zoals het Singer Museum in Laren en het Van Der Togt Museum in Amstelveen. Omdat het AAMU geen subsidie heeft, is er ter ondersteuning van het museum een kleine galerie. Maar het spreekt voor zichzelf dat de museumcollectie die we opbouwen niet te koop is’.⁹³

Ook in het artikel in *De Volkskrant* wordt de geïnterviewde geconfronteerd met de hierboven genoemde uitspraak van een niet nader genoemde museumdirecteur. Beeker pareert deze met: ‘Aboriginal art is wel degelijk hedendaagse kunst. Weliswaar is het kunst met een lange geschiedenis, maar ze heeft pas in de jaren zeventig definitief vorm gekregen door de botsing tussen traditionele en westerse cultuur’.⁹⁴ Opvallend is hier de distantiëring van het monetaire (lees: mondaine) en de associatie die wordt gezocht met gevestigde, particuliere musea als het Singer Laren en Van Der Togt Museum.

In 2002 is er geen aandacht in de landelijke pers voor het AAMU of zijn tentoonstellingen.

Alleen *De Telegraaf* besteedt aandacht aan de tentoonstelling van werken uit de privé-collectie van

⁸⁹ Van Ham, geciteerd in *Zonder land geen leven*, *NRC Handelsblad*, 23-02-1, p23.

⁹⁰ De Waal, geciteerd in *Zonder land geen leven*, *NRC Handelsblad*, 23-02-1, p23.

⁹¹ Van Ham, geciteerd in *Zonder land geen leven*, *NRC Handelsblad*, 23-02-1, p23.

⁹² Van Ham, geciteerd in *Zonder land geen leven*, *NRC Handelsblad*, 23-02-1, p23.

⁹³ Beeker, geciteerd in *Utrecht krijgt museum Aboriginal-kunst*, *De Volkskrant*, 01-03-01.

⁹⁴ Beeker, geciteerd in *Utrecht krijgt museum Aboriginal-kunst*, *De Volkskrant*, 01-03-01.

Gabrielle Pizzi, genaamd *Desert Art*. Dit artikel bevat echter veel human interest: 'Ze [Aboriginals uit centraal Australië] zijn zo puur en hebben zoveel kennis van hun eigen cultuur'. En: 'De laatste vijf jaar loopt het storm. Dat heeft te maken met een nieuwe kunstbeweging. Het maken van Aboriginal kunst wordt enorm gestimuleerd. Er gaan goede kunstleraren naar de dorpen om adviezen te geven en materiaal aan te bieden'.⁹⁵ Het beeld van Aboriginal kunstenaars dat hieruit ontstaat, staat aan de ene kant ver af van het westerse, Romantische beeld van het archetype kunstenaar; het genie dat zich met creativiteit, auteurschap en individualiteit wil uiten, maar aan de andere kant is er ook veel westerse invloed.

In een artikel in *De Volkskrant* naar aanleiding van de tentoonstelling *Women's Business* in 2003, vertelt een correspondent over een bezoek aan Utopia, de streek waar de vrouwelijke kunstenaars vandaan komen: 'Zonder de hoop op keiharde dollars zouden hoogstwaarschijnlijk maar weinig Aboriginals een kwast op een doek zetten'.⁹⁶ Ook hier komt aboriginalkunst weer veel te dicht bij het monetaire dan in de hedendaagse kunstwereld toelaatbaar is.

In 2004 en 2005 is er geen uitgebreide persaandacht in landelijke dagbladen voor de tentoonstellingen *Images*, *Uitgelegd*, *Law and Land* en *Wear your Dreams*. De fototentoonstelling met hedendaagse Aboriginal fotografie *Images* wordt wel besproken in fotovaktijdschrift *PF magazine* en *Wear your Dreams* wordt in *Kunstbeeld* besproken.

In 2006 plukt het AAMU de vruchten van de aandacht voor de viering van de 400 jaar betrekkingen tussen Nederland en Australië. De tentoonstelling *Opening Doors* wordt door toenmalig minister van Buitenlandse Zaken Ben Bot geopend. In 2006 werd tevens de tentoonstelling *Grootmeesters* georganiseerd, waarover in het *Museumtijdschrift* een artikel verscheen, van de hand van antropologe en tentoonstellingmaker Jet Bakels.⁹⁷ Van de combinatie van Aboriginal kunst en werken van De Boeck vindt zij: 'Het is een interessante confrontatie, misschien is over twintig jaar de scheiding tussen westerse en niet-westerse kunst wel geheel vervallen'. Het werk van Tjampitjinpa wordt in dit artikel vergeleken met optische kunst, de Op Art stroming in de jaren zestig in het westen. Bakels oppert dat dit bijgedragen kan hebben aan het 'salonfähig' maken van Aboriginal kunst in 'bredere kring'. Aan het eind van het artikel kan Bakels toch niet vaststellen wat de meerwaarde is van het op deze wijze bij elkaar brengen van deze westerse en niet-westerse kunst. Ook had zij graag meer uitleg bij de [Aboriginal]schilderijen gehad, omdat velen 'hun verhaal niet prijsgeven'. Voor het AAMU is de uitleg bij de schilderijen een heikel punt, omdat het museum zich als hedendaags wil profileren en niet als cultuurhistorisch museum, waar het wel geoorloofd is en zelfs door het publiek verwacht wordt

⁹⁵ Gabrielle Pizzi, geciteerd in *Contact met Aboriginals heeft mijn leven verrijkt*, *De Telegraaf*, 05-03-'02.

⁹⁶ *De Volkskrant*, 6 november 2003.

⁹⁷ *Oerkracht in Verf*, *Museumtijdschrift* 2006.

om uitgebreide beschrijvingen te krijgen van de achtergrond van de kunstenaar en de plaats van het werk daarin.

Ook in het tijdschrift *Kunst & Antiekrevue* werd aandacht besteed aan *Grootmeesters*. Hierin wordt de stijl van Aboriginal kunstenaar Freddie Timms vergeleken met een tijd- en landgenoot van Picasso: 'Zijn perfect uitgebalanceerde composities in een geraffineerde, organische vormentaal herinneren aan de schilderijen van Miró'.⁹⁸

In 2007 schrijft Machteld Leij voor het NRC Handelsblad een kritische, maar zeer interessante recensie van de tentoonstelling *Schittering, een Wereld van shimmer, rrark en glitter*. De reden voor de combinatie van kunstenaars Emily Kame Kngwarreye en de Nederlandse beeldhouwster Maria Roosen is haar ten eerste niet duidelijk. Vervolgens is de recensent positief over het werk van Kame Kngwarreye: 'Het museum presenteert Kame Kngwarreye nadrukkelijk als autonoom kunstenaar. En als het daarbij was gebleven zou deze expositie een geslaagde poging zijn om haar bij te schrijven in de annalen van de eigentijdse kunst. Maar het museum wilde ook iets zeggen over de toestand van de Aboriginals in de Australische samenleving'.⁹⁹ Christian Thompson profileert zichzelf in deze tentoonstelling als Aboriginal kunstenaar met de beeldtaal van de internationale hedendaagse kunst. De aanwezigheid van deze kritische kunstenaar en zijn werk is blijkbaar een bezwaar voor Leij om Kame Kngwarreye te erkennen als eigentijdse kunstenaar en zij komt dan ook tot een harde conclusie: 'Het Aboriginal Art Museum mikt met de expositie *Schittering* op te veel doelen en slaagt er daarom niet in een sterk punt te maken'. Tot slot wordt ook de combinatie van de Aboriginal Law Poles en werk van Roosen bekritiseerd, in een afsluitende alinea: 'De ene schittering is de andere niet. Als je als tentoonstellingsmaker genoeg neemt met alleen een uiterlijke vormovereenkomst, komen kunst en kunstenaar niet tot hun recht'.

De boodschap van Leij lijkt duidelijk: vermeng geen politieke geëngageerde kunst met mooie kunst zonder zware, politieke boodschap in één tentoonstelling, omdat dat elkaar niet versterkt maar stoort door de verschillende intenties. Het vermoeden ontstaat hierdoor dat dit twee aparte kunstwerelden zijn, of dat het AAMU binnen de hedendaagse kunstwereld met twee conflicterende begrippen of categorieën werkt.

⁹⁸ 'Grootmeesters, van traditie naar hedendaagse kunst', in *Kunst en Antiekrevue* 2007, p53-54.

⁹⁹ Leij, 2007, p.10.

2. Het kunstmuseum: Stedelijk Museum

2.1. *Geschiedenis in vogelvlucht*

Op initiatief van een aantal leden van de Amsterdamse gegoede burgerij en met medewerking van de gemeente, werd in 1895 het Stedelijk Museum opengesteld, nadat de eerste wensen hiertoe al vanaf 1874 te horen waren. Directe aanleiding was het legaat van de weduwe Lopez Suasso, die haar weinig samenhangende verzameling van voorwerpen, waaronder antieke kunstnijverheid, open wilde stellen voor het Amsterdamse publiek.¹⁰⁰

De eerste tentoonstellingen bestonden uit stijlkamers, sculpturen en schilderijen uit België en Nederland. Eén zaal en één kabinet toonden niet-Nederlandse kunst.¹⁰¹ Het Stedelijk Museum had nog niet de rol van museum voor moderne kunst in de eerste vijftig na de oprichting: het museum legde wel de nadruk op het tonen van moderne kunst, maar fungeerde als een soort kunsthof, die ruimte bood aan uiteenlopende initiatieven. Naast de Suasso-collectie was er de verzameling van de particuliere ‘vereniging met de lange naam’, de V.V.H.K.: de Vereeniging tot het Vormen van eene openbare verzameling van Hedendaagse Kunst. Het Stedelijk Museum had ten opzichte van musea in Den Haag en Rotterdam dus het karakter van een kunsthof, met zijn vele bruiklenen en het actieve tentoonstellingsprogramma en met een veel bredere doelstelling dan alleen beeldende kunst tonen.¹⁰²

In 1909 werd, na een conflict met de V.V.H.K. over het tonen van een door de schilder zelf aan de gemeente geschonken werk van Jan Toorop, door de gemeente besloten tot het opbouwen van een eigen, modernere collectie. Tot 1932 werden beide collecties afzonderlijk getoond in het museum. Vanaf dat moment werden de gelden van de gemeente en V.V.H.K. voor het eerst bijeengevoegd en werd gepoogd de aankopen meer structuur en eenheid te geven. Er was echter nog steeds sprake van het museum als vergaarbak en daardoor konden de eerste directeuren (tot 1935 C.W.H. Baard en van 1935-1945 D.C. Röell) ook niet tot het voeren van sturend beleid komen: zij waren beheerder en gastheer.¹⁰³ Hoewel met de komst van Röell in 1935 al meer nadruk kwam te liggen op het zelf organiseren van tentoonstellingen door de museumstaf en bijvoorbeeld in 1937, bij de tentoonstelling *100 jaar Fransche kunst*, kunst voor het eerst in kunsthistorische context werd geplaatst.¹⁰⁴ In 1919 was er al op nieuwe demarcatielijnen

¹⁰⁰ Bergvelt et al 1981, p4.

¹⁰¹ Jansen van Galen/Schreurs 1995, p23.

¹⁰² Roodenburg-Schadd 2004, p50-52.

¹⁰³ Ibid. p46.

¹⁰⁴ Bergvelt et al 1981, p14.

aangedrongen door een rijkscommissie, die van mening was dat de natie zich bezig moest gaan houden met behoud en de stad met vernieuwing. Moderne kunst kon door de gemeenten aan stedelijke musea worden gedelegeerd. Baard heeft dit niet goed in de praktijk kunnen brengen, door ruimtegebrek en de bestaande verplichtingen, voornamelijk ten opzichte van de V.V.H.K.¹⁰⁵

Een belangrijke trend in de jaren dertig, waarin de Amsterdamse wethouder Emanuel Boekman met visie voor een actief museumbeleid stond, was dat het stadsbestuur, ten koste van de invloed van de rijkere burgerij, steeds meer invloed op musea kreeg. Musea werden steeds meer onderdeel van vernieuwend, emancipatoir beleid dat het volk diende te verheffen. Maar het zou nog tot 1963 duren totdat er geen tentoonstellingen meer waren die vanuit direct commercieel oogpunt waren opgezet, voor het kunstminnende, kapitaalkrachtige publiek. Na de Tweede Wereldoorlog veranderde ook de houding van het Stedelijk Museum tegenover kunst zelf: het ging steeds meer om de unieke persoonlijkheid van de kunstenaar.¹⁰⁶

2.2. Tentoonstellen en beleid

Met de recentere geschiedenis van het Stedelijk Museum is de naam van oud-directeur Sandberg (directie van 1945 tot 1962) sterk verbonden. Veel aandacht voor Sandberg lijkt gerechtvaardigd omdat hij, van alle directeuren, de meeste aandacht heeft besteed aan ‘het primitieve’ in de kunst en omdat hij de toon heeft gezet voor later beleid en het Stedelijk Museum nationaal en internationaal op de kaart heeft gezet.¹⁰⁷ Sandberg werkte aanvankelijk, voor de Tweede Wereldoorlog, als conservator onder de verantwoordelijkheid van directeur Röell, die gezamenlijk de ontwikkeling voortzetten dat de museumdirecteur en zelfs een conservator als Sandberg een steeds groter persoonlijk stempel kon drukken op het museum. De functie van conservator verschoof van beheerder in de richting van schepper, met het museum als object.¹⁰⁸

De grootste veranderingen in wijze van exposeren werden veroorzaakt door Sandberg in het midden van de jaren dertig. Hij vond het gebouw, zoals hij dat als assistent-conservator had aangetroffen, ‘afschuwelijk’. Sandberg liet het centrale trappenhuis wit verven, de alom aanwezige lambrisering verwijderen en de wanden met jute bespannen en wit verven, zodat alle aandacht van de bezoeker uit kon gaan naar de kunstwerken.

Het *Algemeen Handelsblad* noteerde in 1936 een driedig streven voor de directie van het Stedelijk Museum: ‘levend en aantrekkelijk te zijn, belangstelling voor moderne kunst te stimuleren en levende kunstenaars de mogelijkheid te bieden te exposeren’.¹⁰⁹ Met Sandberg werd

¹⁰⁵ Jansen van Galen/Schreurs 1995, p41.

¹⁰⁶ Bergvelt et al 1981, p3.

¹⁰⁷ Plantenga 2007, p14.

¹⁰⁸ Jansen van Galen/Schreurs 1995, p84.

¹⁰⁹ Ibid. p77.

het Stedelijk Museum vertegenwoordigd door een kleurrijk en uitgesproken figuur, die als ‘communist-zonder-partij’ vond dat kunst ontstaat in samenhang met de maatschappelijke ontwikkeling, waarbij criteria als ‘mooi’ en ‘lelijk’ irrelevant zijn.¹¹⁰ Hij ontving veel vrijheid van het gemeentebestuur in de chaos na de Tweede Wereldoorlog, die het naliet om een concrete ambtinstructie op te stellen.

In het Rijksmuseum was op dat moment de tentoonstelling *Kunst in Vrijheid* gaande, waarvan alleen de primitieve kunst uit Nederlands-Indië en Suriname Sandberg kon boeien, omdat daar een bron van vernieuwing ofwel legitimering van de moderne kunst lag. Sandbergs interesse voor primitieve kunst blijkt volgens Roodenburg-Schadd ook al eerder: ‘Nadat het Stedelijk zich al in 1927 met de tentoonstelling van negerplastieken uit de collectie van kunsthandelaar Carel van Lier wereldwijd had gevoegd bij de eerste kunstmusea die dergelijke werken toonden, behoorde de aandacht voor deze “primitieve” kunst tijdens Sandbergs directoraat tot het integrale beleid van het museum’.¹¹¹ Het zou nog tot 1935 duren voordat moderne kunst in verband werd gebracht met primitivisme, door middel van de Tentoonstelling van de afdeling Moderne Fransche Kunst uit het museum van Grenoble, waarbij Afrikaanse maskers tentoon werden gesteld in combinatie met Franse meesterwerken.¹¹² In het onder andere door Sandberg geschapen progressieve klimaat werd het dan uiteindelijk ook mogelijk om, in het museumrestaurant waar Appel in 1954 ook een grote, levendige muurschildering aangebracht had, een magische Papoeaprauw op te hangen, geroeid door de geesten van voorouders, om ‘de verbinding tot stand te brengen tussen de oorsprong van de kunst, de geschiedenis van de kunst en het genot van het publiek’.¹¹³ De prauw was overigens in bruikleen van het Tropenmuseum.¹¹⁴

In 1948 werd de vernieuwende tentoonstelling *Kunst en Kind* georganiseerd, die uitingen van kinderen toonde. Daarin was Sandberg net zo geïnteresseerd als in ‘frisse, primitieve kunst’ uit samenlevingen die nog niet met het westen in aanraking waren gekomen.¹¹⁵ Door kindertekeningen soms rechtstreeks met kunst te confronteren probeerde Sandberg de bezoeker anders naar moderne kunst te laten kijken en over te brengen wat hij als de essentie van kunst zag: de authentieke creativiteit.¹¹⁶

Tussen 1947 en 1951 manifesteerde zich de Cobra-beweging, die vooral in de schilderkunst invloedrijk zou blijken. Cobra was een Romantische daad van verzet tegen de

¹¹⁰ Jansen van Galen/Schreurs 1995, p93.

¹¹¹ Roodenburg Schadd 2004, p 381.

¹¹² Leigh 2008, p178.

¹¹³ Jansen van Galen/Schreurs 1995, p109.

¹¹⁴ Zie voor een uitgebreidere toelichting en context Roodenburg-Schadd 2004, p388.

¹¹⁵ Jansen van Galen/Schreurs 1995, p118.

¹¹⁶ Roodenburg Schadd 2004, p360.

onmenselijke aspecten van de wetenschap en de maatschappij die deze had voortgebracht, waarbij fundamenteel werd getwijfeld aan ‘de beschaving’. Al het mooie werd in deze context verdacht. Zoals in het manifest van Cobra kan worden gelezen:

Een levende kunst kent geen onderscheid tussen mooi en lelijk, omdat zij geen esthetische normen stelt. Het lelijke dat in de artistieke productie van de cultuur der laatste eeuwen zijn plaats als het supplement van het schone heeft ingenomen, was een permanente aanklacht tegen de onnatuur van deze klassegemeenschap en haar esthetiek gebaseerd op het virtuoze, een demonstratie van de remmende en beperkende invloed die deze esthetiek op de natuurlijke scheppingsdrang uitoefende. Beschouwen we een uiting van een kind (dat nog niet in het sociale verkeer is opgenomen), dan zien we dit onderscheid niet. Een kind kent geen andere wet dan zijn spontaan levensgevoel en heeft geen andere behoefte dan dit te uiten. Hetzelfde geldt voor de primitieve culturen, en het is deze eigenschap ook, die deze culturen een zo grote bekoring verleent voor de mens van heden die in een morbide sfeer van onechtheid, leugen en onvruchtbaarheid moet leven.¹¹⁷

Cobra was duidelijk een extreme reactie op de verschrikkingen en ontberingen van de Tweede Wereldoorlog. In essentie was de wijze van reageren en de omgang met niet-westerse kunst door de leden van Cobra niet verschillend van de vooroorlogse wijze. Het diende vooral als projectieveld en inspiratiebron. Corneille was overigens degene die de meeste affiniteit had met primitieve kunst en primitivisme.¹¹⁸ Sandberg koos Appel als vertegenwoordiger van Cobra en stelde het Stedelijk Museum ruimhartig voor hem open.

Sandberg is tevens geïnteresseerd geraakt in Haïtiaanse kunst naar aanleiding van een bezoek aan Haïti. Vervolgens heeft hij het als een missie opgevat om de Haïtiaanse kunst salonfähig te maken, door onder andere een tentoonstelling van werk van Haïtiaanse kunstenaars in 1950: *19 schilders uit Haïti*.¹¹⁹ De Haïtiaanse kunstenaars waren in 1943, net zoals Aboriginals in 1971, onder invloed van een westerse leraar gaan schilderen, maar die bevoogdende leraar beïnvloedde ‘gelukkig niet inhoudelijk, zodat ze toch primitief zijn gebleven’. Sandberg meende Haïtiaanse kunstenaars ontdekt te hebben, maar dat was niet het geval: deze kunst was al eerder tentoongesteld in grote westerse steden, en de schilder-onderwijzer De Witt Peters verkocht al aan contacten in New York.¹²⁰

¹¹⁷ *Manifest* in Emmens en De Jongh 1966, p56.

¹¹⁸ Damen 1993, p54.

¹¹⁹ Leigh 2008, p179.

¹²⁰ Roodenburg-Schadd 2004, p375.

The Arts

4 Part IV—SUNDAY, FEB. 27, 1949 Los Angeles Times

Haitian Art on View Here Highly Praised

BY ARTHUR MILLIER
Toussaint Auguste, Dieudonne Cedor, Hector Hyppolite, Philome Obin—the names of these and other painters of Haiti's current art flowering have a romantic ring. The pictures they have painted have a springtime freshness unequalled anywhere in the world today and scarcely likely to continue now that Europe and America have taken them up.

A traveling exhibit of 30 paintings by 12 of the artists of the black republic are at the James Vigeveno Galleries, 160 Bronwood Ave., Westwood Hills, to March 17. Many of the pictures will stay here.

Depict Ceremonies

Hollywood people paid from \$150 to \$600 each for nine of them on opening day, and two of the finest are loans from Collectors Albert Lewin and Arthur Freed.

Many of the paintings depict the ceremonies and ritual objects of "vodun," or voodoo, as we call it, the magic which survives in Haiti from memories of Africa. The same painters, Enguerrand Gorgue, Hyppolite and Castera Bazile—the latter's three pictures were bought by Alfred Hitchcock—turn from these subjects to Catholic nativities or Crucifixion with complete naturalism.

Probably nowhere in the world today are Christian subjects being painted with such sincerity and in such lovely colors as in Haiti. One must turn back to the Italian primitives for anything to match them in spirit. These Haitians paint as though they were just discovering for themselves the beauty of the visible world.

Harmonious Colors

Gauguin would have been excited by Enguerrand Gorgue's "Vodun Dancers," with its beautiful pattern of flat, harmonious colors. Braque could envy Bazile's "Table With Flowers."

Obin is the republic's documentary painter and his masterpiece, "The Funeral of Charlemagne Peralte," which contains 740 figures, each a portrait, is lent to the exhibit by Lewin, who is a discerning and omniverous collector of modern primitive paintings. To the task of recording the forms and colors of "Flowers of Haiti," Obin brings the same exact observation and refined workmanship.

"Renaissance in Haiti," an excellent book by Selden Rodman published last year, tells the story of the discovery and fostering of these painters by DeWitt Peters, American teacher of English sent to Haiti in 1943 under U.S. Department of Education.

Peters at first thought the native art was moribund, but a year later he opened the Centre d'Art in Port-au-Prince and peasant painters began to come out of obscure villages to do their work.

Termed Most Original

When Parisian gallery-goers attended the international exhibit of paintings from 30 nations assembled by UNESCO in 1947, many termed the Haitian group the most original.

The paintings are rapidly going into European and American collections and only time can tell whether the artists will continue to work with the simplicity and sincerity of their present styles, will pass on naturally to genuine sophistication, or will fall into empty primitivism to supply their new-found market.

Whatever their future may be, their work to date, as exemplified in the exhibition at Vigeveno's, is a flowering of painting without parallel in the 20th century world.



'NATIVITY'—This is one of three paintings by Castera Bazile which Film Director Alfred Hitchcock has bought from the exhibit by popular painters of Haiti. The show by 12 artists, at James Vigeveno Galleries to March 17, is touring the United States.

Afbeelding 7: Bericht in de Los Angeles Times, 27 februari 1949.

In de educatieve tentoonstelling *Moderne kunst, nieuw en oud* in het Stedelijk Museum koos Sandberg voor een combinatie van primitieve kunst en werken uit het Expressionisme, Kubisme,

Futurisme, De Stijl en het Constructivisme, aangevuld met stukken van Klee, Miro, Moore, Baumeister en Bissière. De verbinding met Cobra werd echter niet gelegd. Bij de per werk gekozen voorbeelden valt ook op dat de overeenkomsten vaak uiterst formeel en associatief waren en lang niet altijd recht deden aan de werkelijke inspiratiebron van de moderne kunstenaar. De overeenkomst zat hem dan vooral in ‘dat voor zowel de primitieve kunstenaar als de moderne datgene wat zich in het hoofd afspeelt, belangrijker is dan het zinnelijk waarneembare’.¹²¹ Dit is een wel zeer algemene rechtvaardiging. In de zalen van het Stedelijk Museum toonde Sandberg zijn eigen associatieve kunstgeschiedenis, waarin zijns inziens authentieke, moderne kunstuitingen werden gelegitimeerd door vergelijkingen met ‘primitieve’ voorbeelden of zelfs vormen uit de natuur.¹²² Concluderend ging het bij Sandberg om authenticiteit en vitaliteit. Moderne westerse kunst inclusief het primitivisme veranderde de canon.

Sandberg sprak zich in 1946 uit, na een rondreis langs een aantal Europese musea, over een vaste collectie in het Stedelijk Museum; het aankoopbeleid moest niet gericht zijn op een vaak toevallig ontstane, historische gegroeide collectie, maar op de bezoeker.¹²³ Sandberg zette in op een exemplarische tentoonstelling in plaats van een streven naar volledigheid. De vele, snel wisselende tentoonstellingen onder zijn leiding konden volgens Konijn monografisch, signalerend, retrospectief, educatief of thematisch van aard zijn, waarbij alleen bij de laatste twee typen kunst uit verschillende perioden en culturen werden gekozen.¹²⁴

In 1959 volgde een belangrijke keuze: de overschakeling naar jonge, hedendaagse kunst. Deze keuze kwam voort uit het feit dat de prijzen op de internationale kunstmarkt voor musea niet meer te volgen waren, het Stedelijk Museum moest dan ook afhaken van de groep internationale musea die dat nog wel konden. Na ‘ordering’ ging Sandberg vanaf dat moment voor ‘expressie’.¹²⁵ Niet alleen Sandbergs opvolger Edy de Wilde volgde deze trend door voornamelijk kunst van na 1960 aan te kopen, ook andere moderne kunstmusea in Nederland zouden zich vervolgens op internationale, naoorlogse- en eigentijdse kunst richten.¹²⁶

Sandberg was van mening dat een museum op verschillende gebieden actief diende te zijn. Dus ook prenten, tekeningen, fotografie, film en architectuur verdienden aandacht, maar ook dans- en muziekuitvoeringen. Het concept was geïnspireerd door de Bauhausbeweging en geïnspireerd door het beleid van het MoMA in New York.¹²⁷ Maar uiteindelijk is het accent sterk

¹²¹ Ibid. p386.

¹²² Ibid. p345-346.

¹²³ Ibid. p142.

¹²⁴ Konijn 2005, p 441.

¹²⁵ Roodenburg-Schadd 2004, p592.

¹²⁶ Ibid. p717.

¹²⁷ Ibid. p79.

op schilder- en beeldhouwkunst blijven liggen (met een grote afdeling toegepaste kunst), dus ondanks Sandbergs inspanningen voor andere afdelingen. Sandberg veranderde desondanks het concept van een museum, en toonde de wereld vooral in de jaren vijftig wat een kunstmuseum ook zou kunnen zijn: een platform dat actief samenwerkt met levende kunstenaars en dat zich niet tot één (kunst)discipline hoeft te beperken.

In haar proefschrift (2008) vergelijkt Nana Leigh onder andere de communicatie(strategie) van het Stedelijk Museum en het MoMA in de bewogen periode 1935 – 1975. De vergelijking levert interessant materiaal op, zoals de constatering dat waar het MoMA een stabiel imago nastreefde, met leiderschap, vertrouwen en een academische wijze van het omgaan met kunst, het Stedelijk Museum duidelijk flexibeler was, doordat de internationale autoriteit verbonden was aan een specifieke groep kunstenaars met Sandberg als hun ambassadeur. Beide musea hadden te kampen met de paradox dat zij als sterk in de maatschappij verankerde instituties moderne kunst wilden promoten, die juist wilde breken met (die) traditie en historie. Moderne kunst werd door beide musea gepresenteerd als onderdeel van het moderne leven en als een kunst die grenzen van tijd en cultuur overschrijdt. Deze kunst is diep in universele creatieve ontwikkeling geworteld, zoals kindertekeningen en primitieve kunst moesten ondersteunen. Het Stedelijk Museum heeft wel een prijs moeten betalen voor de gevolgde strategie om moderne kunst aan de man te brengen: het publiek voelde zich steeds meer buitengesloten door de drie-eenheid van museum, kunstenaar en internationale kunstwereld en zijn elite. Dit probleem werd vergroot op het moment dat kunstenaars het museum steeds minder als partner zagen en vaak zelfs wantrouwden als machtig instituut.¹²⁸

De opvolger van Sandberg was De Wilde, voormalig directeur van het Van Abbemuseum in Eindhoven. Die bleek volgens een criticus destijds een directeur ‘als een verzamelaar te zijn, vanuit intuïtie handelend en minder vanuit een visie’.¹²⁹ Hij verschilde niet van zijn voorganger in zijn opvatting om kunst niet per definitie in zijn kunsthistorische context te tonen. Een zaal moest vooral zo ‘homogeen mogelijk’ worden gemaakt, waarbij relaties tussen formaten, horizontale en verticale richtingen duidelijk moesten worden. Zalen moesten onderling wel maximaal met elkaar contrasteren. Voorts was hij bang dat de ‘rationalisatie van het woord’ de beleving van het kunstwerk zou bedreigen, waardoor hij niet veel zag in verbale toelichtingen bij tentoonstellingen.¹³⁰

¹²⁸ Leigh 2008, p345-352.

¹²⁹ Jansen van Galen/Schreurs 1995, p158.

¹³⁰ Ibid. p167.

De Wilde richtte zich meer op collectioneren in plaats van een grote omloopsnelheid van tentoonstellingen en daadkracht, meer volgend dus dan agenderend.¹³¹ Hij had dan ook weinig op met experimenten in de jaren zeventig, zoals conceptuele kunst en minimal art. Hij verzamelde ‘meesterwerken’ voor het Stedelijk Museum en volgens hem was het werk van kunstenaars als Barnett Newman en Jean Dubuffet daarvan het beste voorbeeld. Werk van deze twee kunstenaars vormde dan ook de kern van zijn verzamelbeleid.¹³² Dubuffet legt een voorkeur voor het primitieve aan de dag in zijn werk: ‘Dubuffet had een schilderkunstige traditie afgebroken met behulp van “primitieve” voorbeelden, ontleend aan kindertekeningen en uitingen van geesteszieken, die zich vaak kenmerken door overvolle vlakken, alsof er een gevaar bestaat in een leeg stukje papier of doek’.¹³³ Hoewel Dubuffet dus één van de twee belangrijkste onderdelen van het verzamelbeleid van de Wilde vormde, is deze ingeslagen richting niet verder uitgebreid met de aankoop van andere werken die kunnen gelden als art brut of outsider art en heeft De Wilde later zelf ook afgedongen op de kwaliteit van sommige werken.¹³⁴

Beeldende kunst bevrijdde zich onder zijn bewind eigenlijk weer van het museum, zoals het onder Sandberg zijn plek had gekregen. Bovendien lag de legitimiteit van het museum als instituut in de jaren zestig sterk onder vuur. Er waren verschillen met het beleid van Sandberg en de kritiek op De Wilde was onder andere dat de kunst buiten de antiautoritaire, democratiserende, maatschappelijke ontwikkelingen werd gehouden. Maar De Wilde vond dat hij alleen verantwoording schuldig was aan het gemeentebestuur voor zijn keuzes.¹³⁵ ‘De museumdiscussie’ werd dan ook luidruchtig gevoerd: een discussie die de macht en artistieke armslag van de directeur van het Stedelijk Museum als onderwerp had, die al of niet moest worden beknot ten gunste van democratisering en educatie in het museum.¹³⁶

Volgens Martis heeft het Stedelijk onder De Wilde zijn voorhoedepositie verloren, maar niet door wanbeleid van De Wilde, maar door maatschappelijke ontwikkelingen zoals hierboven beschreven, zoals ‘een opvoeder (als het goed is) zijn greep verliest’. Recente ontwikkelingen waren niet meer eenduidig te benoemen, tentoonstellingen organiseren die geschiedenis zouden maken en zelf invloed zouden uitoefenen op de ontwikkelingen in de kunst waren daarna eigenlijk niet meer mogelijk.¹³⁷

¹³¹ Roodenburg Schadd 2004, p714.

¹³² Van Uitert 1995, p. 32.

¹³³ Ibid. p34.

¹³⁴ Ibid. p34.

¹³⁵ Jansen van Galen/Schreurs 1995, p172.

¹³⁶ Martis 1995, p39.

¹³⁷ Ibid. p42.

De opvolger van De Wilde was in 1985 kunsthistoricus Wim Beeren, na een felle strijd met andere kandidaten, maar vooral met de latere directeur Rudi Fuchs. Beeren was al eerder aan het museum verbonden geweest, als hoofdconservator van 1965 tot 1970. Bij zijn aantreden in 1985 heeft hij zich vijf taken gesteld, waarbij hij dikwijls naar Sandberg verwees:

Ik vond dat in het ouder wordende museum de historie haar plaats moest krijgen. Daarnaast wilde ik een heel duidelijke presentie geven aan wat zich nieuw voordeed. Ten derde wilde ik de binding herstellen met culturen die niet direct bij ons in de buurt zaten. Dan vond ik dat je de klassieken van het moment een plaats moest geven. Tenslotte wilde ik trachten cultuurbeelden te scheppen. En naar mijn mening heb ik dat allemaal tot een goed einde gebracht.¹³⁸

Opvallend is de derde taak: dit kan een belofte zijn om niet-westerse kunst op de agenda te zetten, maar omdat Beeren zich niet concreet uit over welke culturen dat dan zijn en hoe ver weg die precies zijn, kan bijvoorbeeld ook Oost Europa worden bedoeld. De meeste aandacht is onder Beeren namelijk uitgegaan naar Oost Europese kunst en kunst uit Zuid Amerika, waarbij hij vooral uitkeek naar werken die nog niet door de markt waren ontdekt.¹³⁹ Beeren stelde drie soorten tentoonstellingen samen. Ten eerste waren er tentoonstellingen die aandacht besteedden aan actuele kunst, vooral de ‘vitale’ richtingen binnen de hedendaagse kunst. Vitaal betekent in dit verband kunst die vernieuwend is binnen een eigen milieu en ‘waar de kunstwereld niet omheen kon’. De tweede soort bestond uit tentoonstellingen van de groten van de vorige – nog producerende – generaties. De derde soort waren de kunsthistorische tentoonstellingen, waarbij kunstenaar en zijn werk in een historisch kader werden geplaatst.¹⁴⁰

Het beleid van Beeren was gericht op de actualiteit, waarbij het museum zou moeten signaleren en reageren. In tegenstelling tot De Wilde ging zijn aandacht niet alleen uit naar grote persoonlijkheden binnen de kunst, meer naar de bedoelingen en ideeën van kunstenaars naar voren brengen en deze plaatsen in actualiteit en kunstgeschiedenis.¹⁴¹ Beeren brak zo met de welhaast antikunsthistorische traditie van Sandberg en De Wilde; kunsthistorie zou hét middel zijn om ook de educatieve doelen te halen en het publiek houvast te bieden bij het kijken naar kunst.

Voor het eerst sinds Sandberg binnen de gevestigde orde van de westerse kunstwereld Haïtiaanse kunst op de kaart wilde zetten, ging Beeren op zoek buiten die orde door in 1989 (het jaar van de tentoonstelling *Magiciens de la Terre*) een tentoonstelling samen te stellen over

¹³⁸ Beeren, zoals geciteerd in Jansen van Galen/Schreurs 1995, p201.

¹³⁹ Jansen van Galen/Schreurs 1995, p205.

¹⁴⁰ Voolstra 1997, p75.

¹⁴¹ Voolstra 1997, p74.

kunstenaars uit Uruguay, Argentinië, Brazilië en Chili en ook jonge Russische kunstenaars werden in 1990 uitgenodigd.¹⁴² Aanleiding voor de keuze van werk van kunstenaars uit deze specifieke landen waren de politieke veranderingen die daar hadden plaatsgenomen. Het was voor Beeren en de zijnen niet noodzakelijk zich te beroepen op een argument zoals ‘creativiteit is universeel’ om hun keuze te legitimeren. Op de ‘niet-westersheid’ van de landen valt uiteraard wel af te dingen, ook volgens conservator schilderkunst en auteur van de bijbehorende catalogus Dorine Mignot: het contact tussen Latijns-Amerikaanse kunstenaars en de (internationale) westerse kunst heeft dan al een lange historie.¹⁴³ Beeren heeft dan ook kunstenaars geselecteerd die zich met hun werk verzetten tegen vooroordelen over Latijns-Amerikaanse kunst en Beeren vermijdt hierbij duidelijk een ‘exotiserende’ benadering.¹⁴⁴ Hij ziet het als taak voor het Stedelijk Museum om internationale ontwikkelingen te volgen en dat hieruit voortkomt dat het museum gastheer en medium moet zijn voor kunst uit Latijns-Amerika.¹⁴⁵

In 1992 werd Rudi Fuchs benoemd tot directeur van het Stedelijk Museum. Fuchs heeft zich bezig moeten houden met de architectuur van het museum.¹⁴⁶ Fuchs wilde wel de moderne klassieken van de collectie, voor het eerst in de geschiedenis van het Stedelijk Museum, permanent ophangen, maar het museum moest er toch vooral een worden van de tweede helft van de twintigste eeuw. In moderne klassieken, zoals Picasso, kon toch niet worden gewedijverd met Parijs, Londen, New York of Basel. De idee van kunsthistorische compleetheid van de collectie en een beeld te geven van wat de beeldende kunst te bieden blijkt voor het Stedelijk Museum een onhaalbare kaart.¹⁴⁷ Fuchs bleef binnen de kaders van de geschiedenis (en het westerse). Twee hoofdmotieven keerden terug in zijn publicaties en tentoonstellingen: het eerste is het zoeken naar een andere geografie van de geschiedenis van de moderne kunst dan de Franse lijn van Cézanne over het kubisme naar de Amerikaanse kunst, de benadering van het MoMA. Het andere is het idee van het museum als huis voor de kunst, een plek waar zij rust vindt op haar weg uit het atelier van de kunstenaar naar het volle leven.¹⁴⁸

¹⁴² Ibid. p76.

¹⁴³ Mignot 1989, p28.

¹⁴⁴ ibid. p23.

¹⁴⁵ Elzerman 1996, p42.

¹⁴⁶ Het gebrek aan ruimte is vanaf de oplevering al een probleem maar onder Fuchs' bewind was het noodzakelijk geworden om grote beslissingen te nemen over een mogelijke uitbreiding. De plannen tot nieuwbouw worden door Beeren (directeur Stedelijk van 1985 – 1992) al uitgesproken. Vervolgens krijgen twee architecten de opdracht een plan te maken en is het na een flinke kostenpost en veel tijdverlies het derde betrokken bureau Benthem en Crouwel die in 2004 de opdracht definitief krijgt.

¹⁴⁷ Jansen van Galen/Schreurs 1995, p246.

¹⁴⁸ Konijn 2005, p451.

2.3. Stand van zaken

Het Stedelijk Museum valt per 1 januari 2006 niet meer onder de Dienst Musea voor Moderne Kunst van de gemeente Amsterdam. Het museum is bestuurlijk tot een stichting omgevormd. De oude situatie bracht een grote afhankelijkheid mee van de gemeente en vooral de dienstdoende wethouder van cultuur. (Ter vergelijking: het Van Gogh- en Rijksmuseum vallen beide onder het rijk). Van grote invloed hierop is het rapport door de Adviescommissie geweest, geschreven op uitnodiging van toenmalig Amsterdamse cultuurwethouder Belliot. Zitting daarin namen voorzitter Sanders (voormalig directeur van het Concertgebouw (en belangrijk verzamelaar van hedendaagse kunst)), Leighton (voormalig directeur Van Gogh museum) en hoogleraar economie in Leiden Halberstadt. Het ‘vormgeven van de toekomstige inhoudelijke visie’ stond onder andere op de agenda.¹⁴⁹ Het advies van de commissie kwam neer op het versneld omvormen van het bestuur tot een stichting naar het commissarissenmodel en zo de taken en het achterstallige onderhoud en beleid te kunnen focussen.¹⁵⁰ De collectie blijft in dit model overigens eigendom van de gemeente en ook de gemeentelijke subsidie wordt gecontinueerd.

De collectie van het Stedelijk Museum bestaat uit meer dan 100.000 objecten van moderne en hedendaagse kunst en vormgeving. Het grootste deel bestaat uit gebruiks- en siervoorwerpen als meubels, textiel, apparaten, voorwerpen van hout, glas, keramiek, metaal en kunststof, sieraden, typografie en affiches. Schilderkunst vormt een in aantal marginaal gedeelte van de collectie en het gaat dan bijvoorbeeld om werken van Appel, Malevich, Mondriaan, Van Doesburg en Van der Leek, late werken van Picasso (jaren vijftig), Matisse en Andy Warhol.¹⁵¹ Een volledig overzicht van de schilderkunst van de twintigste eeuw ontbreekt. De commissie Sanders spreekt in plaats daarvan van ‘representatieve ensembles’: ‘van iedere stroming is minstens één kunstenaar in grote diepte aanwezig die met zijn oeuvre die stroming op representatieve wijze vertegenwoordigt’.¹⁵² Als pluspunt noemt de commissie ook nog de internationale (er is veel werk van buitenlandse kunstenaars) en vooruitziende blik waarmee is gecollectieerd (toegepaste kunst, zoals foto’s, posters en design).¹⁵³

Het museum ontvangt jaarlijks een (vierjaarlijks vastgestelde) subsidie van de gemeente Amsterdam en extra gelden van de Mondraanstichting.¹⁵⁴ Er is een apart budget voor aankopen.

¹⁴⁹ Plantenga 2007, p.24.

¹⁵⁰ Plantenga 2007, p.26.

¹⁵¹ <http://www.stedelijk.nl/oc2/page.asp?PageID=425>, zoals op 01/04/09

¹⁵² Rapport Commissie Sanders 2006, p15.

¹⁵³ Ibid. p15.

¹⁵⁴ De **Mondriaan Stichting** is in 1994 opgericht. Sinds die tijd ondersteunt de stichting kunstenaarsinitiatieven, aankopen, presentaties, evenementen, tentoonstellingen, boeken en tijdschriften, organiseert de stichting symposia en debatten en brengt publicaties uit. Al deze activiteiten illustreren het doel: ‘de belangstelling voor en vraag naar beeldende kunst, vormgeving en cultureel erfgoed vergroten en verdiepen’.
<http://www.mondriaanfoundation.nl/nl/nederlands/mondriaan%20stichting.asp>, zoals op 22/12/08.

De Amsterdamse Kunstraad heeft voor de periode 2009-2012 aan wethouder Gehrels geadviseerd €11.282.810 aan subsidie toe te kennen aan het Stedelijk Museum.¹⁵⁵ ABN Amro is de grootste zakelijke beneficiant van het Stedelijk Museum. Toen Van Nieuwenhuyzen werd gevraagd in hoeverre rekening wordt gehouden met de wensen van de gemeentelijke overheid, de belangrijkste stakeholder, in keuzes van tentoonstellingen en beoordelingscriteria, gaf hij aan dat de overheid, zeker nu het museum een stichting is, weer iets verder op afstand staat dan vroeger het geval was: Van Nieuwenhuyzen ziet het Stedelijk Museum als een volledig onafhankelijk platform. De gemeente is niet de enige beneficiant, ook particuliere verzamelaars zijn voor het Stedelijk Museum van belang, maar altijd met een ‘betrokken, inhoudelijke onafhankelijkheid’:

Maar het gebeurt altijd met een heel duidelijke boodschap, dat we als museum wel onafhankelijk zijn. Dat is natuurlijk ook onze kracht in het veld. Want je hebt galleries, je hebt kunsthandel. Kunstbeurzen die commercieel zijn, waar het geld de macht heeft. Daar hebben we natuurlijk ook mee te maken, maar je kunt je voorstellen dat bepaalde kritische inhoud weggedrukt wordt omdat het niet zo goed in de markt ligt. Wij verbeelden ons dat we juist wel een platform zijn waar we wel kunnen reflecteren op maatschappelijke ontwikkelingen, maar natuurlijk wel altijd via de kunst.¹⁵⁶

Maar er is natuurlijk ook de macht van de bezoekersaantallen. Een museum wordt steeds meer op bezoekersaantallen beoordeeld en (financieel) afgerekend, maar dat is volgens Van Nieuwenhuyzen voor het Stedelijk Museum nooit een doel op zichzelf. Het museum hanteert een streefgetal van ‘een aantal 100.000 bezoekers per jaar’, waarbinnen een artistieke integriteit moet worden gehandhaafd en gewaarborgd, zonder dat de leiding van het museum wordt verleid tot het event-achtige of spektakel.¹⁵⁷

2.3.2. Motto en missie

Ieder groot museum in Nederland zal, voortkomend uit de toegenomen professionalisering, anno 2009 een missie moeten hebben. Het Stedelijk Museum wil een breed publiek bereiken en heeft ook de ambitie om ‘een combinatie te zijn van klassiek museum en hedendaags platform’. Dit kan het museum alleen realiseren dankzij ‘de rijke collectie’ en de ‘veelzijdige programmering, waarbij intensief contact met kunstenaars een voorwaarde is’.¹⁵⁸

¹⁵⁵ <http://www.kunstraad.nl/images/stories/ADvizeen%20Kunstenplan%202009%20e.v.%20-%20Z/Stedelijk-Museum-Amsterdam.pdf> zoals op 17/03/09.

¹⁵⁶ Interview Martijn van Nieuwenhuyzen.

¹⁵⁷ Interview Martijn van Nieuwenhuyzen.

¹⁵⁸ www.stedelijkindestad.nl/pages/organisatie, zoals op 09/01/09.

Het geformuleerde motto, afkomstig van de toneelschrijver Bertolt Brecht, is ‘het is democratisch om van een kleine kring van kenners een grote kring van kenners te maken’. Het Stedelijk Museum wil desondanks de kunst niet populariseren: het zoekt naar een positie in de voorhoede van de kunst. Maar door zich ‘als museum open te stellen voor alle soorten bezoekers en midden in de samenleving een bemiddelaar te zijn tussen de kunst en verschillende doelgroepen’ vervult het zijn doel. Hiermee ontstaat natuurlijk een spanningsveld, want je met de voorhoede in kunst bezighouden en tegelijkertijd een breed publiek bedienen is in de praktijk moeilijk te verenigen. Educatie lijkt ook meer aandacht te gaan krijgen dan in het verleden, want ‘informatie- kennisoverdracht op vele niveaus spelen hierbij een sleutelrol’:

Ook zal het in de toekomst de dialoog met het publiek zoeken. Educatie en publieksbegeleiding bevinden zich dan ook in het hart van het museum. Bezoekers, waar ze ook vandaan komen en hoe (weinig) ingevoerd ze ook zijn, worden uitgenodigd om van gedachten te wisselen over moderne en hedendaagse kunst en vormgeving en wat die maatschappelijk betekenen. Het museum zal met een scala aan activiteiten de bezoekers prikkelen om intensiever te kijken, vragen te stellen, te discussiëren en te reflecteren op artistieke, culturele en maatschappelijke thema’s.¹⁵⁹

De missie stoelt ook op andere, voor het onderzoek in deze scriptie relevante uitgangspunten. Het museum wil ‘richtinggevend, opiniërend en agendastellend’ zijn en ‘gaat onvoorwaardelijk uit van de directe en authentieke zeggingskracht van beeldende kunst en zal daarom vooral zoeken naar kunst die iets te melden heeft over de menselijke conditie, waar ook ter wereld’. Deze overwegingen leiden voor het museum tot de volgende missie:

Vanuit het perspectief van zijn unieke collectie volgt het Stedelijk Museum geëngageerd en kritisch de ontwikkelingen in kunst en vormgeving en presenteert deze aan een breed en gevarieerd publiek.¹⁶⁰

Deze missie heeft veel aanloop nodig om te kunnen inspireren, wat vermoedelijk altijd het probleem is met een missie: het is kort en krachtig, maar alle onderdelen dienen wel eerst te worden gedefinieerd. Dat is zeker het geval bij een museum als het Stedelijk Museum, dat zoveel verschillende belangen geacht wordt te dienen dat een inspirerende, alles dekkende missie eigenlijk ten principale onmogelijk te formuleren valt.¹⁶¹

¹⁵⁹ www.stedelijkdestad.nl/pages/organisatie, zoals op 09/01/09.

¹⁶⁰ www.stedelijkdestad.nl/pages/organisatie, zoals op 09/01/09.

¹⁶¹ Zie ook de bespreking van Vaessen (1986) in de inleiding.

Niet-westerse kunst wordt nergens expliciet genoemd, maar het 'zoeken naar kunst die iets te melden heeft over de menselijke conditie, waar ook ter wereld' biedt wel mogelijkheden. Als het Stedelijk Museum zich in 'de voorhoede' wil begeven, krijgt het sowieso meer met de globaliserende hedendaagse kunstwereld en niet-westerse kunst te maken. Leigh is ook hoopvol:

The Stedelijk's strength in the choppy waters of contemporary art has been challenged and stimulated by its temporary housing situation. The Stedelijk can perhaps once again benefit from its flexibility. Not only does the continual change in art demand it, but also the changing demands on museums in the 21st century call for an open and flexible living museum.¹⁶²

2.4. Het museum spreekt

Het Amsterdamse Stedelijk Museum is als kunstmuseum één van de meest invloedrijke musea in Nederland en gedeeltelijk gericht op hedendaagse kunst: de label dat het AAMU graag op de getoonde Aboriginal kunst wil plakken. Een interview met een conservator van het Stedelijk Museum kan nieuwe inzichten opleveren en (ver)houdingen aan het licht brengen die met uitsluitend literatuurstudie verborgen of ongeverifieerd waren gebleven. Martijn van Nieuwenhuyzen is opgeleid tot kunsthistoricus en heeft in oktober 2008 in het AAMU de tentoonstelling *Theme Park* van Brook Andrew geopend.¹⁶³

Op de vraag wat Van Nieuwenhuyzen van moderne, eigentijdse Aboriginal beeldende kunst vindt, geeft hij aan dat er voor hem twee soorten moeten worden onderscheiden, Aboriginal kunst die in bepaalde tradities wordt gemaakt en kunst van kunstenaars die een Aboriginal achtergrond hebben, maar die zich wel verhouden tot de kunstproductie in bijvoorbeeld het westen, de westerse canon. Van Nieuwenhuyzen geeft aan dat hij zich meer verhoudt tot de tweede soort. Zijn voorkeur is te verwachten, als we de westerse esthetica uit de

¹⁶² Leigh 2008, p 353.

¹⁶³ **Martijn van Nieuwenhuyzen** (1958) is sinds 1999 conservator van Stedelijk Museum Bureau Amsterdam. Hij bezocht de School voor Journalistiek in Utrecht en studeerde vervolgens kunstgeschiedenis aan de Universiteit van Amsterdam. In de jaren tachtig was hij correspondent voor internationale kunsttijdschriften als *Flash Art* en *Artscribe* en maakte hij documentaire films over kunstenaars. In het Stedelijk Museum was hij medesamensteller van een aantal groepstentoonstellingen, zoals *Wild Walls* (met Douglas Gordon, Gary Hume en anderen), *From the Corner of the Eye* (met Ugo Rondinone, Wolfgang Tillmans en anderen) en *Peiling 5* (met Jeroen Eisinga, Job Koelewijn en anderen). Ook verzorgde hij in het Stedelijk solotentoonstellingen met onder anderen Walter Dahn en Gabriel Orozco. Daarnaast was hij (met drie andere internationale conservatoren) van 2001 tot 2004 Associate Director of Exhibitions van het Institute of Contemporary Arts in Londen. In het ICA maakte hij onder meer solopresentaties met Aernout Mik en L.A. Raeven. In Stedelijk Museum Bureau Amsterdam presenteerde hij al vroeg werk van Alicia Framis, Ryan Gander, Rob Johannesma, Germaine Kruijff, Saskia Olde Wolbers, Jeroen de Rijke en Willem de Rooij, Julika Rudelius, Jennifer Tee en Viktor & Rolf. Hij werkte bovendien mee aan publicaties van de Tate Gallery in Londen en Museum Ludwig in Keulen.

inleiding in herinnering brengen, die vernieuwing, originaliteit en een persoonlijke visie of auteurschap als minimumeis aan 'ware' kunst stelt.

Van Nieuwenhuyzen is in Australië geweest, waarbij hij de situatie van Aboriginal kunst in Australische musea die in de inleiding is geschetst bevestigt: Van Nieuwenhuyzen werd langs allerlei ateliers van kunstenaars gereden, met met name westers werk en westerse kunstenaars. Deze anekdote is illustratief voor de Australische dubbele, politiek correcte moraal: wanneer een representant van een belangrijk westers museum Sydney aandoet krijgt deze een 'westerse tour', langs westers werkende kunstenaars, terwijl voor de schermen (in het museum) de schijn wordt opgehouden dat werk van Aboriginal kunstenaars gelijkwaardig is aan kunst van (Australische) kunstenaars die vanuit de westerse cultuur voortkomen en werken.

Van Nieuwenhuyzen vindt een tentoonstelling als van Brook Andrew een voorbeeld van hoe het AAMU kan worden geactualiseerd en ook lijnen kunnen worden getrokken naar kunstontwikkelingen die in Nederland plaatsvinden.¹⁶⁴ Dit vindt hij een zinnige ontwikkeling. De Aboriginal kunst krijgt dus een meerwaarde op het moment dat het in inhoudelijk in contact komt met de westerse wereld en canon. Over de manier van werken in het AAMU voor de komst van Petitjean zegt Van Nieuwenhuyzen dan ook:

Ik kan me voorstellen dat daar best wel publiek voor is en dat dat ook leuk is, maar dat het wel op gegeven moment een dood spoor is, [...] Ik denk dat dat heel erg beperkend aanvoelt, dus het is goed dat ze nu aan het kijken zijn naar kunstenaars die zich juist op een intercultureel gebied begeven, omdat dat voor hun veel interessanter is. Dat roept wrijving en discussie op waardoor je zelf ook meer opgeladen en uitgedaagd wordt, zodat er ook iets ontstaat dat levendiger is en meer aansluit op ontwikkelingen in de samenleving, maar ook bij artistieke discussies die worden gevoerd.

Dit bevestigt de verwachtingen van de opzet van Petitjean, dat het AAMU zich op een dood spoor zou begeven wanneer alleen traditionele Aboriginal art zou worden getoond. Opvallend is overigens de woordkeus die Van Nieuwenhuyzen in dit verband hanteert: 'leuk' en 'best heel aardig'. Dat zijn kwalificaties die in verband met hedendaagse kunst wat *dédain* vertonen en het AAMU op gemaskeerde wijze plaatsen in een ondergeschikte positie.

De grote interesse van de markt in Aboriginal kunst vindt Van Nieuwenhuyzen geen goede stimulans voor hedendaagse Aboriginal kunst, omdat dat soort ontwikkelingen volgens hem nooit bijdragen aan een artistiek inhoudelijke ontwikkeling. De massale smaak die bediend

¹⁶⁴ Brook Andrews *Theme Park* speelt met de beeldvorming rond raciale afkomst. Tevens onderzoekt hij de voorstellingen van internationale, koloniale connecties met Australië en de Aboriginals. (www.aamu.nl/tentoonstellingen, zoals op 09/01/09).

wordt, vraagt om het herkenbare, hetzelfde recept, hooguit met kleine variaties, waardoor dit nooit leidt tot heel grote vernieuwingen binnen die kunst. Van Nieuwenhuyzen ziet ook in dit verband een duidelijke scheiding tussen traditionele Aboriginal kunst en Aboriginal kunst die zich daarvan heeft losgemaakt, die afhankelijk is van galeries en actuele kunstmuseums.

Door zich te richten op kunstenaars die een intercultureel idioom hanteren, vergroot het AAMU dus zijn belang voor Van Nieuwenhuyzen. De manier waarop werk tentoon wordt gesteld in het AAMU, op een manier zoals een galerie of het Stedelijk dat zou doen, is te verdedigen voor Van Nieuwenhuyzen, wanneer Aboriginals het maken met de intentie dat het werk getoond wordt. Blijkbaar is de intentie van de maker doorslaggevend.

Van Nieuwenhuyzen doet de geschiedenis van Aboriginalkunst denken aan die van graffitikunst. Het is daarbij ook de vraag of er nog ontwikkeling in zit. Het gaat voor Van Nieuwenhuyzen om individuele kunstenaars die dan misschien uit een bepaalde traditie voortkomen, maar die daarbinnen zich onderscheiden en vooral een discussie aangaan met of in westerse termen.

Van Nieuwenhuyzen heeft in 1996, met gemengde gevoelens, in het Stedelijk Museum een bestaande overzichtstentoonstelling over hedendaagse Surinaamse kunst tentoongesteld, met als uitgangspunt de overeenkomst in geografische wortels van de kunstenaars. *Twintig jaar beeldende kunst in Suriname, 1975-1995* bestond voor een groot deel uit 'naïevige traditionele landschappen, portretten en tafereeltjes'. De gemengde gevoelens bestonden, omdat geografische herkomst nooit een groot of doorslaggevend aspect mag zijn bij de beoordeling van het wel of niet tentoonstellen van kunst in het Stedelijk Museum. Het was voor Van Nieuwenhuyzen wel positief dat een tentoonstelling wel een 'enorme weerklank' had in de Surinaamse gemeenschap, zodat die ook eens in het Stedelijk Museum kwamen. Eén kunstenaar die in Amsterdam woonde en die door Van Nieuwenhuyzen aan de tentoonstelling is toegevoegd, was de meest interessante kunstenaar omdat hij uit het heel traditionele vocabulaire was gestapt en zelf iets had ontwikkeld. Met de Gemeente Amsterdam als 'eerste geldstroom' is het belangrijk voor het Stedelijk Museum om laagdrempelig te zijn ten opzichte van stevast onder museumbezoekers ondervertegenwoordigde doelgroepen en minderheden zoals de Surinaamse gemeenschap. De kritiek kwam vooral van vakgenoten, waarvoor het Stedelijk Museum vermoedelijk gevoeliger is dan de mening van het (Surinaamse) publiek, die vaak in het verlengde ligt van de mening van professionals, of daar uiteindelijk zal komen te liggen.

Van Nieuwenhuyzen komt weinig in het Tropenmuseum en weet ook helemaal niet wat het beleid is van kunst en actuele kunst. Of dit museum een goede plaats zou zijn voor Aboriginal kunst vindt hij moeilijk te bepalen, maar hij zou traditionele Aboriginal kunst eerder

verwachten in het Tropenmuseum dan in een moderne kunstmuseum, omdat het 'wat meer antropologisch of een cultureel verschijnsel is'. Hoewel westerse schilderkunst toch ook een cultureel verschijnsel kan worden genoemd, is het duidelijk dat Van Nieuwenhuyzen niets uit deze hoek van musea verwacht voor zijn dagelijkse praktijk. Op formalistische basis verwacht hij traditioneel aandoende Aboriginal kunst in het Tropenmuseum, waar het gebruikelijk is om meer uit te leggen bij voorwerpen en kunst. Dit legt goed bloot hoe de taakverdeling tussen beide musea ligt.

Het Stedelijk Museum staat wel open voor werk uit andere culturen, maar dan wel in mengvorm, of intercultureel. De beoordelingscriteria van Van Nieuwenhuyzen zijn westers gevormd: men kan niet opeens Maorikunst beoordelen of primitieve Afrikaanse kunst, dat zijn toch specialismen. En specialismen horen thuis in een andere kunstwereld dan die der hedendaagse kunst. Van Nieuwenhuyzen vindt het toch zinnig om te onderzoeken of interculturele beoordelingscriteria kunnen worden ontwikkeld. *World Art Studies* (Het pleidooi voor nevenschikte kunsttheorieën, je kleur bekennen van waaruit je oordeelt, met als doel de westerse hegemonie te doorbreken) is nuttig, maar ook snel overbodig, want het gebeurt ook zodra kunstenaars als Brook Andrew zich in die westerse kunstarena begeven. Dan brengen ze hun achtergrond mee en in die discussie. Maar het is niet mogelijk je westerse blik en vorming ten aanzien van de beeldende kunst uitschakelen. Dat is de eerste antenne of receptielaag waarmee je de kunst verwerkt.

'Kwaliteit' blijft het belangrijkste criterium en in de praktijk is het gebruikelijk om je bezig te houden met kunstenaars die zich bewegen door de al bestaande circuits. Maar dat kunnen kunstenaars zijn met een heel diverse achtergrond. Wat interessant is, is dat Van Nieuwenhuyzen het initiatief laat bij de kunstenaar: die moet zich bekwamen in het westerse jargon en daarbinnen opvallen. Van Nieuwenhuyzen gaat niet op zoek in andere culturen, werk en kunstenaar moeten zich aandienen. Hierin zit een selectieproces dat blijkbaar werkt; alleen kunstenaars die bewijzen op wat voor een wijze dan ook van nut te zijn maken kans op aandacht. Maar het is ook denkbaar dat goede, interessante kunst die – al of niet zo bedoeld - ook veel zegt over het westen, nooit het westen bereikt. Maar dan raken we weer de westerse esthetica, die van ware, goede en schone hedendaagse kunst verwacht dat er een visie in zit, die relevant is omdat diegene ook deel uitmaakt van ons systeem en daardoor uit is op een bepaald effect en publiek binnen dat systeem.

Over de toekomst van het AAMU zegt Van Nieuwenhuyzen dat het wel zinnig is dat ze het huidige spoor ontwikkelen, waarbij steeds de vraag moet worden gesteld of men door de kunst wordt geboeid, of het een maatschappelijke betekenis krijgt en of je als kunstinstituut wordt

gewaardeerd. Het AAMU is enigszins 'te breed' in het vocabulaire (wat ook al werd opgemerkt door Leij (zie 'receptie in de media', hoofdstuk 1.3.)) en verliest waardering bij het exclusief tentoonstellen van Aboriginal art, omdat die kunst niet bijdraagt aan een maatschappelijke en internationale discussie over kunst en door van Nieuwenhuijzen als een vaste formule of idioom wordt gezien.

Van Nieuwenhuijzen waardeert bijvoorbeeld het werk van Tjalpaltjarry, maar de scharnierfunctie een kunstenaar zoals Brook Andrew verdient dan de voorkeur.¹⁶⁵ Het AAMU doet er dus verstandig aan om kunstenaars die als het ware tolken tussen de Aboriginal- en de westerse wereld eruit te lichten. Kunstenaars als Brook Andrew vormen zo een laag van betekenisgeving tussen Aboriginal kunst en cultuur en het westerse publiek. Kunsthistoricus Sacha Bronwasser (zie hoofdstuk 4) is van mening aan dat conservatoren zelf teveel een laag zijn gaan vormen tussen het publiek en de kunstenaar en daardoor zelf vaak tot sterrenstatus worden verheven.¹⁶⁶ Deze laag en rol wordt heel duidelijk wanneer Van Nieuwenhuijzen vertelt over het proces van het samenstellen van een tentoonstelling, waaruit blijkt dat een kunstwerk een meewerkend voorwerp dient te zijn aan het hogere doel of thema van de tentoonstelling:

Ik denk dat een goed gemaakte, actuele kunsttentoonstelling die bepaalde thema's aansnijdt, waar je dan een kunstenaar met een Aboriginal achtergrond bij hebt, veel meer doet. Omdat het dan in een discussie wordt meegenomen die relevant is voor de hedendaagse kunst. Zo wordt die figuur ook vanuit dat licht bekeken, ik denk dat dat veel meer doet dan dat een Aboriginal kunsttentoonstelling wordt gemaakt.

Het Stedelijk Museum heeft volgens Van Nieuwenhuijzen een dusdanige positie dat het moeilijk te duiden 'artistieke inhoudelijkheid' het belangrijkste criterium kan zijn. Het Stedelijk heeft extra verantwoordelijkheid omdat het het hoogst haalbare is voor moderne, hedendaagse kunst in Nederland. Daar is Van Nieuwenhuijzen het mee eens, hij vindt het dan ook belangrijk bepaalde Nederlandse kunstenaars te ondersteunen, door regelmatig met ze te werken en grotere tentoonstellingen te geven, zodat het ook in het buitenland een zekerheid geeft dat de kunstenaars in eigen land gewaardeerd worden. Dit is een enigszins incongruente uitspraak, in het licht van de aangegeven voorkeur voor artistieke inhoudelijkheid en het ondergeschikte belang van geografische herkomst van kunstenaars. Blijkbaar is het criterium 'Nederlands' wel een legitiem selectiecriteria. Aandacht voor niet-westerse kunst in het Stedelijk Museum moet wel

¹⁶⁵ Clifford Possum Tjalpaltjarry is een van de bekendste namen in de contemporaine aboriginal kunst. Hij is onderdeel geweest van de groep die door Geoffrey Bardon is gesticht en die later bekend werd als de Papunya Artists. Zijn eerste solo tentoonstelling was in Londen in 1990.

¹⁶⁶ Bronwasser geciteerd, zie <http://www.devishal.nl/vismail/vismail-12/pdf/verslag.htm>, zoals op 09/01/09.

in het verlengde moeten liggen van wat er in het verleden op dit gebied is ondernomen, met name onder het directeurschap van Wim Beeren. Het is voor Van Nieuwenhuyzen ook belangrijk dat het past bij wat het Stedelijk is.

Om de houding van Van Nieuwenhuyzen ten opzichte van de andere geïnterviewden (en breder: de instituties die zij vertegenwoordigen) te kunnen bepalen, is hij geconfronteerd met de uitspraken van Zijlmans en Bronwasser, die stellen dat het Stedelijk Museum niet genoeg lef toont in artistiek inhoudelijke keuzes. Het zou moeten gaan om de kans van het gelukke in plaats van het risico van het mislukte. Dit is in het licht van de legitimeringparadox van Vaessen interessant: musea dienen zich steeds meer te profileren (opvallen=risico's nemen) en aan de andere kant steeds meer gehouden worden aan te halen bezoekersaantallen en ideale samenstelling van die bezoekers (zoals etniciteit en leeftijd). Van Nieuwenhuyzen voelt zich niet aangesproken en verdedigt zijn artistieke keuzes (en bekritiseert de keuzes van Bronwasser en Zijlmans als 'vaak tweederangs') Van Nieuwenhuyzen distantieert zich dus van beiden en diskwalificeert hun te theoretisch idealistische, artistieke keuzes. Dit bevestigt de in de inleiding geschetste dichotomie tussen kunsthistorici en cultureel-antropologen. Hier kan overigens als kanttekening worden geplaatst dat het kiezen van kunstenaars door Van Nieuwenhuyzen en het succes dat vervolgens daardoor volgt, gedeeltelijk een self-fulfilling prophecy is. Van Nieuwenhuyzen beroept zich voornamelijk op zijn ervaring in het veld en expertise ter legitimering van zijn artistieke keuzes. De kunstcritiek is niet meer in de positie is om te agenderen (zie hoofdstuk 4) zoals een museum als het Stedelijk Museum is. Er bestaan in elk geval structurele spanningen tussen de conservator en de kunstcriticus, vanuit de andere belangen die beiden vertegenwoordigen. De kunstjournalist is nuttig, maar minder goed geïnformeerd om te kunnen oordelen over kunst dan Van Nieuwenhuyzen.

Volgens Van Nieuwenhuyzen is het Stedelijk Museum zich overigens de laatste jaren (onder Van Tuyl) juist weer meer in de voorhoede aan het profileren. Het van Abbe Museum heeft in 2008 de Diversiteitsprijs gekregen van de Eindhovense stichting OVAA.¹⁶⁷ Daar is Van Nieuwenhuyzen zoals te verwachten niet erg jaloers op, want dat vond hij een soort sociologische tentoonstelling, een sociologisch project:

¹⁶⁷ **Diversiteitsprijs** Vanaf 2005 reikt het OVAA de OVAA Diversiteitsprijs Eindhoven uit. De prijs is bedoeld voor een Eindhovenaar of een Eindhovense organisatie, die zich structureel inzet om diversiteit en gelijke behandeling in onze samenleving concreet vorm te geven. De winnaar wordt jaarlijks bekend gemaakt in de periode rond 18 september. Op deze dag in 1944 werd Eindhoven bevrijd van racisme en de ontkenning van de menselijke diversiteit.

En als je dan de kunst ziet die ze daar laten zien, die zou ik niet in het Stedelijk laten zien. Maar dat is dan ook, ik noem het maar even kort door de bocht, paspuite oorkunst. Die dan met paspoorten een leuk projectje maken of een leuk kunstwerk maken, maar die dan zo letterlijk met dat thema omgaan, dat het bijna illustratief wordt. [...] Er wordt ook heel politiek correct gedaan met hele matige kunst.

3. Het cultuurhistorisch museum: het Tropenmuseum

3.1. Het Tropenmuseum: geschiedenis en beleid

In Haarlem werd in 1874 het eerste particuliere, koloniale museum ter wereld geopend. De beginjaren stonden vooral in het teken van het aanwakkeren van de interesse in de producten uit ‘de Oost’. Het cultuurstelsel in Nederlands-Indië was afgeschaft en daarmee het monopolie van de overheid op de productie van de kolonie. In 1902 meldt een bezoekersgids dan ook dat het gaat om een ‘productenmuseum’: van de twaalf ruimtes bevatten slechts drie ruimten ‘voortbrengsels van inheemse nijverheid’ ofwel volksvlijt.¹⁶⁸ Veertig jaar na de oprichting verschoof de focus in de richting van de volkenkunde, nadat de meeste aandacht altijd was uitgegaan naar productiewijze en het materiaal van de voorwerpen. Inhoudelijk betekende dit dat men niet langer ambachtelijke tradities exposeerde, maar geografische gebieden van de Indische archipel het onderwerp werden.¹⁶⁹ Vanaf 1920 gingen Nederlandse volkenkundige musea zich steeds meer richten op één bepaalde cultuur of op één onderdeel van een cultuur, waarbij ook de niet-westerse, eigentijdse cultuuruitingen, die als kunst werden beschouwd, in een culturele, religieuze of productietechnische context werden geplaatst.¹⁷⁰

In 1926 werd uiteindelijk de vestiging in Haarlem gesloten en in Amsterdam het Koloniaal Instituut geopend met een collectie van 30.000 voorwerpen, waarvan de kern 11.000 voorwerpen waren die korte tijd daarvoor van het opgeheven etnografisch museum van Artis waren ontvangen.¹⁷¹ De collectie bestond uit giften van het bedrijfsleven, bestuursambtenaren, missie en zending en uit inzendingen van de grote koloniale tentoonstellingen die in Parijs en Berlijn waren gehouden, respectievelijk in 1878 en 1880. De statuten van het Koloniaal Instituut noemden twee hoofdredenen van bestaan: het verzamelen en verbreiden van kennis over de overzeese gewesten én het behartigen van alle uit koloniaal bezit voortvloeiende belangen, voor zowel Nederland als de koloniën.¹⁷² In Amsterdam werd tevens een reorganisatie doorgevoerd, die het instituut opdeelde in drie grote afdelingen: Tropische producten, Tropische Hygiëne en de afdeling Volkenkunde.

¹⁶⁸ Van Duuren 1990, p15.

¹⁶⁹ Ibid. p19.

¹⁷⁰ Damen 1993, p38.

¹⁷¹ Door de Eerste Wereldoorlog, stijgende prijzen en gebrek aan financiële ondersteuning had de bouw aanzienlijke vertraging opgelopen (Zie Legêne 1999, p265).

¹⁷² Van Duuren 1990, p23.

Na de verzelfstandiging van Nederlands belangrijkste kolonie tot de Republiek Indonesië in 1949 volgde een periode van herbezinning. Het meest opvallend waren de snel op elkaar volgende naamsveranderingen van ‘Koloniaal Museum’ aanvankelijk in ‘Indisch Museum’ en kort daarna in het huidige ‘Tropenmuseum’.¹⁷³ Het Tropenmuseum werd vervolgens, in de jaren vijftig, geen etnografisch of antropologisch museum: het was nog steeds een museum waarin het Nederlandse overzeese beleid werd getoond.¹⁷⁴ Alle niet-westerse kunst werd aanvankelijk in een functionalistische context geplaatst en om te tonen dat men ook belangstelling had voor niet-westerse uitingen als kunst, werden er tentoonstellingen georganiseerd met topstukken, waarbij overigens niet werd ingegaan op de oorspronkelijke context of informatie over de kunstenaar.¹⁷⁵ Naast de naam werden tevens de doelstellingen van het Tropenmuseum aangepast. Het aandachtsgebied werden de gehele tropen en subtropen, in plaats van uitsluitend de koloniën. Het doel werd om verzamelingen aan te leggen, waarbij de voorwerpen gezamenlijk een goed beeld zouden geven van het dagelijkse leven in de betreffende regio’s. Jager Gerlings is als directeur van het Tropenmuseum tussen 1947 en 1971 onlosmakelijk met deze periode verbonden. Hij introduceerde het thematische werken in plaats van puur objectgericht.¹⁷⁶

In de jaren zeventig veroorzaakte de tijdgeest weer een heroriëntatie van het Tropenmuseum (hiermee was het Tropenmuseum het eerste in Nederland) op de problematiek van armoede en achterstelling van Derde Wereldlanden. De voormalige koloniën maakten geen deel meer uit van de semi-permanente tentoonstellingen, maar actuele problematiek van ontwikkelingslanden en gespannen verhoudingen tussen noord en zuid werden op dezelfde a-historische wijze gepresenteerd als de voormalige ‘traditionele’ tentoonstellingen van materiële cultuur van de koloniën.¹⁷⁷ Het beleid in de jaren zeventig, tot stand gekomen in samenwerking met het ministerie van Buitenlandse Zaken, waar het KIT en daarmee het museum sinds de vestiging in Amsterdam onder was gaan vallen, was om informatie te verschaffen van het leven en werk van inwoners van de (sub)tropische regio’s en de invloed daarop van wereldwijde veranderingen.¹⁷⁸ Niet-westerse kunst diende ter illustratie van de niet-westerse mens in zijn alledaagsheid.¹⁷⁹

¹⁷³ ‘Tropen’ is volgens Legêne geen neutrale of geografische term. Het heeft ook een politieke betekenis, zoals ‘Indisch’ dat ook had (Legêne 1999, p267).

¹⁷⁴ Legêne 1999, p 267.

¹⁷⁵ Damen 1993, p50.

¹⁷⁶ Van Duuren 1990: 6-7.

¹⁷⁷ Legêne 1999, p267.

¹⁷⁸ Collection Approaches, p9.

¹⁷⁹ Damen 1993, p51

In de jaren tachtig werd aandacht voor armoede en achterstelling weer een te eenzijdige en negatieve benadering geacht, die geen recht deed aan de complexe culturen van de (sub)tropen. Overigens waren niet alle tentoonstellingen in de zeventig en tachtiger jaren zo ‘politiek’. Het Tropenmuseum organiseerde ook als vanouds tentoonstellingen waarin culturele aspecten centraal konden staan, zoals moderne Afrikaanse kunst, modern drukwerk uit India en (zoals ook het Stedelijk Museum in 1950) schilders uit Haïti.

Intermezzo: Moderne kunst in ontwikkelingslanden

In 1985 vond, naar aanleiding van ontwikkelingen die onder andere leidde tot de tentoonstelling *Magiciens de la Terre* in Parijs in 1989, een studiedag onder de titel *Moderne kunst in ontwikkelingslanden* plaats, georganiseerd door Paul Faber. In de inleiding van het verslag van deze conferentie wordt het onderwerp van onderzoek op woordniveau gedefinieerd en geproblematiseerd: ‘Modern’, ‘kunst’, ‘in’, ‘de’, ‘niet westerse wereld’.

‘Modern’ is problematisch, wegens de vele vertakkingen die sinds het munten van deze term hebben plaatsgevonden; het wordt bovendien vaak als een negatieve definitie gehanteerd om kunst te kunnen onderscheiden van oudere kunst. De tegenstelling traditioneel versus modern splitst Faber vervolgens op in de onderdelen:

- **materiaal en techniek** (gebruik van westerse materialen)
- **vorm en stijl** (bijvoorbeeld het onder invloed van westerse beeldconventies hergroeperen van traditionele vormen)
- **inhoud** (verminderd belang van het onderwerp en (daarmee samenhangend) toenemende variatie)
- **functie** (niet meer ritueel maar esthetisch)
- **publiek** (minder gericht op eigen gemeenschap maar op het individu of bedrijfsleven)
- **kwaliteitsnormen** (esthetiek en oorspronkelijkheid worden de belangrijkste normen)
- **economie** (afhankelijk van een slecht inzichtelijke kunstmarkt zonder door de eigen gemeenschap bepaalde, nauw omschreven doeleinden)
- **opleiding** (niet-westerse kunstenaars hebben steeds vaker een opleiding genoten naar (semi-)westers onderwijsmodel met een nadruk op vorm en techniek)

‘Kunst’ is moeilijk te definiëren. Van de westerse kunst wordt verwacht dat de individueel en oorspronkelijk is, dat ze actueel en grensverleggend is en een eigen visie toont. Hoe het begrip ook wordt gedefinieerd, het blijft volgens Faber arbitrair om te bepalen wanneer een voorwerp ‘het ambachtelijke’

ontstijgt, wat een belangrijke vraag is in dit verband, wegens ‘de toonaangevende plaats van de volkskunst binnen de visuele cultuur van de betreffende plaatsen’. ‘In’ is een bepaling die zeker anno 2009 veel aan sterkte heeft verloren. Wanneer is kunst niet- westers? Als het in het niet-westen wordt gemaakt of als het in het westen wordt gemaakt door een niet-westerling? ‘De’ doet geen recht aan de diversiteit binnen de niet-westerse landen of gebieden. ‘Niet-westerse wereld’ wordt gebruikt als alternatief voor het inmiddels in diskrediet geraakte ‘ontwikkelingslanden of derde wereld’. Faber stelt de vraag is of er voldoende homogeniteit is in de kunst van de niet-westerse landen dat een bundeling op het gebied van moderne kunst gerechtvaardigd is.¹⁸⁰ *Moderne kunst in ontwikkelingslanden* heeft vervolg gekregen in 1992, toen het symposium *Hoe hang je het op?* De museale presentatie van niet-westerse hedendaagse kunst in het Tropenmuseum werd georganiseerd.

Volgens Henk Jan Gortzak (directeur van het Tropenmuseum van 1985 tot 1999) is er altijd een rode draad geweest in de collectie, als gevolg van twee uitgangspunten: ‘de te verzamelen voorwerpen dienen eigentijds en ten tweede dagelijkse gebruiksvoorwerpen te zijn’. Door het criterium van het eigentijdse onderscheidt het Tropenmuseum zich overigens van andere volkenkundige musea, die vooral historisch aankopen en beheren.¹⁸¹ Omdat de eenheid van verschillende cultuuruitingen in de Westerse perceptie vaak ontbreekt, zoals tussen de wapens en de kunst van een bepaalde cultuur, vond de leiding van het Tropenmuseum het nodig tegenwicht te bieden en verschillende aspecten van een cultuur in hun onderlinge samenhang te tonen.¹⁸²

In de jaren negentig werden accenten wederom verlegd, waarbij nog minder nadruk kwam te liggen op sociale, economische of medische problemen en meer op cultuurverandering en wederzijdse beïnvloeding door contact tussen culturen. Het voorwerp kreeg weer een centrale plek in thematisch geordende exposities. Er kwam nog meer nadruk te liggen op de dynamische rol die materiële cultuur kan spelen bij processen van culturele verandering: het museum wilde tonen dat sociale verandering niet alleen van buitenaf komt, maar ook diep verweven is met een continu proces van interne culturele verandering. Hieruit volgend werd de collectie niet meer alleen gezien als een bron van informatie over historisch contact, processen van representatie, verzamelaars en de vorming van dogma’s. Hiermee werd ook het eigen koloniale verleden geadresseerd. In 1999 heeft het ministerie van Buitenlandse Zaken bepaald, dat het Tropenmuseum naast tentoonstellingen maken voor het Nederlandse publiek, ook zorg te dragen heeft voor het cultureel erfgoed in en geuit door het gebouw zelf. Hier lijkt volgens Legêne wel weer sprake van ‘een soort politieke correctheid die in de hoogtijdagen van het multiculturalisme

¹⁸⁰ Faber 1985, p4-7.

¹⁸¹ Van Duuren 1990, p7.

¹⁸² Ibid. p9.

in zekere zin de koloniale droom vervangt¹⁸³: ‘The Tropenmuseum, as a rule, addresses the public as a whole: themes are never explicitly developed for specific ethnic or other social groups, instead they attempt to address everyone, native or foreign-born, in the same way’.¹⁸⁴

Het sleutelbegrip voor de komende jaren is ‘verankering in de maatschappij: een nog sterkere nadruk op culturele wisselwerking als permanente motor van verandering, hier en nu’. Concreet betekent dit dat men in de inrichting streeft naar de enigszins cryptisch omschreven ‘openheid en transparantie als de fysieke afspiegeling van een maatschappelijk relevante opstelling’.¹⁸⁵

Het herdefiniëren van de taken van het Tropenmuseum zal vermoedelijk nooit zijn voltooid: met een continu veranderende samenleving en internationale context zal het museum ook in de toekomst flexibel moeten blijven in de wijze waarop onderwerpen en bijbehorende voorwerpen worden gepresenteerd. Zoals Bouquet terecht opmerkt is identiteit zelf een politieke kwestie geworden en kunnen etnografische collecties moeilijk nog in andere termen worden gepresenteerd dan als wereldgeschiedenis of wereldkunst die licht werpt op de historische relaties tussen volkeren (de verzamelaars en diegenen van wie verzameld werd) en materiaal levert voor onderzoek naar de transformatie van etnografica tot kunst.¹⁸⁶ Het zal vooral een uitdaging blijven om maatschappelijk verantwoord, maar toch boeiend of vernieuwend om te gaan met de representatie van ‘de ander’ in een gebouw dat de schijn tegen heeft als zwaarbeladen symbool van kolonisatie en bijbehorende overtuigingen.

3.2. Collectie en organisatie

Het Tropenmuseum presenteert, onderzoekt en bevordert de kennis van en wisselwerking tussen culturen. Alle museale middelen worden daartoe ingezet: tentoonstellingen, collecties en deskundigheid, publicaties, het historische gebouw, educatieve en andere activiteiten. Het museum is vernieuwend in zijn themakeuze en presentatiewijze. Het biedt beleving en ervaring voor een breed en divers publiek, versterkt de waardering voor culturele diversiteit, is internationaal actief in het kader van cultuur en ontwikkeling en vervult een belangrijke rol in het onderwijs.¹⁸⁷

Wat bij de missie van het Tropenmuseum direct opvalt, is dat het Tropenmuseum (de collectie) dienstbaar is aan een hoger doel: het onderzoek naar en bevordering van kennis en wisselwerking

¹⁸³ Legène 1999, p271.

¹⁸⁴ Legène 1999, p272. In de noot hierbij verwijst Legène naar de Tropenmuseum Junior tentoonstelling over Aboriginals, die hiervan een goed voorbeeld zou zijn.

¹⁸⁵ Donkers 2006, p18.

¹⁸⁶ Bouquet 2005, p232.

¹⁸⁷ <http://www.tropenmuseum.nl/smartsite.shtml?ch=FAB&id=5749> zoals op 14/08/08.

tussen culturen en de afwezigheid van het woord ‘kunst’. Het museum ambieert net zoals het Stedelijk Museum vernieuwend te zijn in presentatie, maar dit is ook een eis in deze tijd, waarin in de strijd om de aandacht en gunst van de bezoeker met een korte aandachtspanne vernieuwing geen deugd is, maar een voorwaarde.

De collectie is zoals gezegd voornamelijk afkomstig van het Koloniaal Museum in Haarlem en het voormalig etnografische museum van Artis.¹⁸⁸ Na de Tweede Wereldoorlog bevatte de collectie 60.000 objecten. Wegens de aanvankelijke intentie om het museum een soort instituut voor het gemenebest Oost en West Indië te maken, werd in deze periode besloten om de uitgebreide Afrikacollectie over te brengen naar het Nationaal museum voor Volkenkunde in Leiden.¹⁸⁹ In 1950 verbreedde het Tropenmuseum zoals gezegd zijn blikveld door zich niet alleen te concentreren op het voormalige Oost Indië, maar de tropen en subtropen daar in zijn geheel bij te betrekken. Het gat dat was ontstaan door de verhuizing van de Afrikacollectie werd enigszins gecompenseerd door de aankoop van de collectie Afrikaanse kunst van privé-verzamelaar G. Oudshoorn in 1970.¹⁹⁰

Ondanks de soms rigoureuze naams- en beleidsveranderingen is de collectie van het Tropenmuseum volgens Legêne ‘vrij consistent samenhangend’ te noemen, wat gedeeltelijk te maken heeft met de betrekkelijk kleine groep Nederlandse verzamelaars die zichzelf bij het instituut betrokken voelde. Deze verzamelaars waren aanvankelijk verbonden met de koloniale zaak, maar in de tweede helft van de twintigste eeuw vooral met ontwikkelingssamenwerking’.¹⁹¹

Wat betreft acquisitie spelen tegenwoordig de volgende criteria een rol: er wordt geselecteerd op hedendaags, visueel materiaal, met een nadruk op alledaagse voorwerpen en spiritueel/religieuze culturen. Het laatste criterium deelt het Tropenmuseum met het in het najaar van 2009 te heropenen Wereldmuseum Rotterdam.¹⁹² In de toekomst zullen nieuwe acquisitielijnen worden uitgezet, met het aankopen van hedendaagse, ‘autonome’ kunst, populaire cultuur en immaterieel erfgoed in de etnografische en koloniale collecties.¹⁹³

Het personeel van het Tropenmuseum wordt geworven onder ontwikkelingswerkers, eerste en tweede generatie immigranten, ervaren consultants, antropologen, etnologen en kunsthistorici die

¹⁸⁸ Legêne 1999, p269.

¹⁸⁹ Collection Approaches, Tropenmuseum, p9.

¹⁹⁰ Ibidem.

¹⁹¹ Ibid. p 11.

¹⁹² Het **Wereldmuseum Rotterdam** werkt aan een nieuw ingerichte vaste opstelling van topstukken uit de collectie. Het hoofdthema van deze vaste presentatie is religie en spiritualiteit. De nieuwe vaste opstelling krijgt ‘een aantrekkelijke vormgeving’ met veel beeld en geluid en verschillende informatiebronnen. Bezoekers kunnen kennis maken met verschillende religieuze en spirituele stromingen (<http://www.wereldmuseum.nl>, zoals op 27-05-09).

¹⁹³ Collection Approaches, Tropenmuseum, p11.

‘geïnteresseerd zijn in het interculturele aspect’ van het instituut.¹⁹⁴ In het Tropenmuseum werken circa 75 personen. Het museum wordt voor 90% gefinancierd door het Ministerie van Buitenlandse Zaken, afdeling Internationale Samenwerking, terwijl het Koninklijk Instituut voor de Tropen voor 40% daarvan afhankelijk is. Zo bezien is het Tropenmuseum toch een ‘rijksmuseum’ te noemen. Dit heeft volgens Faber directe consequenties voor de dagelijkse praktijk: ‘We zijn gekoppeld aan het ministerie van buitenlandse zaken, Ambassades komen vaak leuren, met een tentoonstelling die dan vaak als los zand aan elkaar hangt’.¹⁹⁵ Blijkbaar heeft deze financiële afhankelijkheid ook een bedreiging voor inhoudelijke onafhankelijkheid in zich. De aankoopbudgetten zijn zeer beperkt, terwijl de kunstmarkt voor etnografische objecten drastisch is veranderd. Prijzen zijn hoog en er heeft zich een zwarte markt ontwikkeld, waarvan Amsterdam één van de centra is.¹⁹⁶ Maar omdat het Tropenmuseum vooral heden- en alledaags materiaal wil verwerven zal het daar minder veel last van hebben.

3.3. Het museum spreekt

Paul Faber is conservator Afrika voor het Tropenmuseum. Hij is kunsthistoricus en heeft 22 jaar ervaring met museumbeheer, educatie en conservatoractiviteiten. Tevens heeft hij ervaring in het onderwijs in zowel Nederlandse als buitenlandse musea waar aandacht wordt besteed aan cultuuroverschrijdende aspecten.¹⁹⁷ Volgens Faber was Aboriginal art in 1994 aan het ‘hopen’. In Rotterdam heeft de door hem georganiseerde tentoonstelling gevolg gehad: Van den Meiracker is als conservator Oceanië bij het Wereldmuseum Aboriginal kunst gaan verzamelen, maar dan met name de *urban*-varianten.¹⁹⁸ Faber vindt vooral de gebeurtenissen in Rotterdam van belang voor de verklaring van de toegenomen aandacht voor Aboriginal kunst in Nederland. Oceanië is voor het Koninklijk Instituut voor de Tropen qua verzamelen een afgesloten periode, na de overdracht van Nieuw Guinea is men daarmee gestopt. ‘Tropenmuseum junior’ heeft wel aandacht besteed

¹⁹⁴ Legêne 1999, p271.

¹⁹⁵ Voor het interview met Faber zie bijlage.

¹⁹⁶ Legêne, 1999, p273.

¹⁹⁷ **Faber** heeft ervaring met samenwerking op verschillende niveaus met partners in Afrika, Azië en Latijns-Amerika. Daarnaast is Faber betrokken bij diverse debatten over internationaal museumbeleid en publiceert hij op het gebied van hedendaagse wereldkunst en -cultuur. Als seniorconsultant assisteerde Faber verschillende musea, waaronder het Tropenmuseum, bij de ontwikkeling van nieuwe kaderplannen en de verbetering van het collectiebeheer. In 2006 realiseerde hij een nieuwe, semi-permanente tentoonstelling over Afrika met steun van Afrikaanse collega’s. Faber is in 1994 betrokken geweest als voorzitter bij een aboriginalboard, waarvan het belangrijkste product de tentoonstelling van Aboriginalkunst in de Westergasfabriek in Amsterdam was. Voor het wereldmuseum in Rotterdam, toen het Museum in Volkenkunde, heeft hij in 1992 en ‘93 ook een grote tentoonstelling georganiseerd van aboriginal art.

<http://www.kit.nl/smartsite.shtml?ch=FAB&id=12017>, zoals op 13/01/09.

¹⁹⁸ Dit past volgens Faber in een groter kader van de groeiende aandacht voor hedendaagse niet-westerse kunst: in de hele ‘volkenkundige sectie’ kwamen vanaf de jaren zeventig heel gradueel steeds meer kunsthistorici te werken. Veel volkenkundige conservatoren moesten echter van tentoonstellen en collectie opbouwen nog niet veel hebben.

aan Aboriginal art, dat was begin jaren negentig, gedurende tweeënehalf jaar.¹⁹⁹ De antropoloog Borsboom was daarbij adviseur.²⁰⁰ Er is schilderwerk voor aangekocht en een boekje van gemaakt.

Faber is nog nooit in het AAMU geweest, maar heeft wel een aantal uitnodigingen voor tentoonstellingen gezien. Faber ziet een interessante parallel met de Foundation Indian Artists maar ook een belangrijk verschil: Indiase kunst is een veel grotere bron en de verscheidenheid is groter.²⁰¹ Hij noemt het problematisch dat het zo'n niche-museum is, dat 'curieuze geografische of culturele grenzen oplegt', waarvan het de vraag is in hoeverre dat nog significant is: ergens geboren zijn. Aboriginals zijn ook nog eens een klein segment. De rol van het AAMU is voornamelijk emancipatoir en dus tijdelijk. Faber vergelijkt het met de eerste feministische golf: het heeft als waarde dat je wat harder op de trom kan slaan. Combinatietentoonstellingen van Aboriginal kunst met werk van bijvoorbeeld Broodthaers zijn dan manieren om het wat langer interessant te houden. Het AAMU is sympathiek, maar fasegebonden, eerder een curiositeit dan de weg naar de toekomst: Faber kan zich niet voorstellen dat een dergelijk museum nog vijf jaar bestaat.

Het feit dat Faber nog niet in het AAMU is geweest, wijst erop dat het AAMU onvoldoende interesse heeft gewekt met zijn activiteiten, of dat er bij het Tropenmuseum een ander beeld bestaat van de activiteiten van het AAMU. Kwaliteit is, zoals bij Van Nieuwenhuyzen, voor Faber het enige criterium dat zou moeten gelden. Interessante kunstenaars blijven altijd over, net zoals het beoordelen op kwaliteit en waar ze thematisch mee bezig zijn. Faber is bovendien helder over het AAMU en signaleert dezelfde problemen die Petitjean heeft doen besluiten om de focus te verleggen of 'op te rekken', door bijvoorbeeld de naam te veranderen in een afkorting en in tentoonstellingen juist de discussie centraal te stellen door Aboriginal kunst te combineren met westerse kunst. Voor Faber is de geografische herkomst van kunstenaars blijkbaar geen basis voor een tentoonstelling, laat staan voor een museum, het moet gaan om kwaliteit. Maar geografische herkomst is volgens hem wel beter te verdedigen bij Indiase

¹⁹⁹ Sinds de oprichting in 1975 maakt Tropenmuseum Junior interactieve tentoonstellingen voor kinderen tussen de 6 en 13 jaar. Op basis van een zelf ontwikkelde museale werkwijze spant het museum zich in kinderen te bereiken met kennis over andere culturen. Tropenmuseum Junior probeert een bijdrage te leveren aan de opvoeding van kinderen tot nieuwsgierige, tolerante wereldburgers. Tropenmuseum Junior is mede oprichter en lid van Hands On Europe, de Europese organisatie voor kindermusea (bron: <http://www.tropenmuseum.nl/smartsite.shtm?ch=FAB&id=5959>, zoals op 14/01/09).

²⁰⁰ De antropoloog prof.dr. Ad Borsboom is de Aborigines-kenner in Nederland. Hij deed veel (veld)onderzoek naar Aboriginesamenlevingen: religieuze en sociale veranderingen, economisch beleid en landrechten. (bron: http://www.ru.nl/onderzoek/onderzoekers/overzicht/vm/sociale/borsboom_a/, zoals op 14/01/09).

²⁰¹ Het doel van de Foundation for Indian Artists (opgericht in 1991) is het introduceren van moderne kunstenaars uit India in de Europese kunstwereld en het actief promoten van hun werk, door middel van publicatie van boeken en catalogi en audiovisueel materiaal. (bron: <http://www.euronet.nl/~fia/>, zoals op 14/01/09).

kunstenaars, omdat die gezamenlijk meer produceren en onderling diverser zijn. Blijkbaar is het niet een onwrikbaar uitgangspunt. Faber twijfelt overigens niet aan de goede bedoelingen van de oprichters van het AAMU. Waardevermeerdering door je kunst in een museum te hangen is niet je belangrijkste motivatie. Weer maakt Faber de vergelijking met de Indian Artist Foundation, wat hij typeert als vechten tegen de bierkaai, waar je weinig meetbaar resultaat voor terugkrijgt.

Volgens Faber is het theoretisch ook niet goed mogelijk om een hedendaagse, moderne Aboriginal kunsttentoonstelling in het Tropenmuseum te houden. Het Tropenmuseum gaat geen landtentoonstellingen meer maken. Er zijn twee alternatieve methodieken: Ten eerste kan het Tropenmuseum tentoonstellen vanwege de individuele kwaliteit, dus niet omdat kunstenaars uit dat specifieke land komen, maar om wat ze te melden hebben en de manier waarop dat gebeurt. De tweede mogelijkheid is in thematisch verband, zoals met betrekking tot migratie of identiteitsconflicten. Dan zoekt men een groep mensen bij elkaar die elkaar juist op dat punt heel goed aanvullen. Deze positieve keuze van het Tropenmuseum is dus heel erg gekoppeld aan de negatieve keuze tegen landtentoonstellingen. Hierin zijn Faber en Van Nieuwenhuyzen weer eensgezind. Tentoonstellingen over specifieke culturen zullen nog wel voorkomen, maar dan is het de keuze om een bepaalde cultuur juist te definiëren, maar dan zal daarnaast niet een tentoonstelling over bijvoorbeeld Surinaamse kunstenaars worden opgezet. Want daar zijn onderling net zoveel verschillen tussen als bij Nederlandse kunstenaars. De noemer waarop je ze bij elkaar brengt is dan te smal.

Maar het is hiermee niet gezegd dat er geen hedendaagse kunst in het Tropenmuseum tentoon kan en zal worden gesteld. Er zijn veel discussies over moderne kunst in het Tropenmuseum. Het verslag *Moderne kunst in ontwikkelingslanden* is daarvan het begin geweest.²⁰² Het is heel lang beleid geweest, om wel tentoon te stellen maar niet aan te kopen, maar dit is volgens Faber een conservatief en ‘dooig’ standpunt gebleken, want het Tropenmuseum is gecommitteerd aan hedendaagse cultuuruitingen, met veel populair art. Een groot deel van de moderne kunstuitingen is autonome kunst wereldwijd en dat wordt steeds sterker en uitgebreider.

Faber schat in dat het Stedelijk Museum ook niet zal tentoonstellen op een wijze zoals het AAMU dat doet. Hij is (met Zijlmans en Bronwasser) niet tevreden over het gevoerde beleid van het Stedelijk Museum in dit verband: ‘Wij, het groepje dat zich met kunst uit niet-westerse landen bezighoudt, hebben altijd gedacht dat het Stedelijk daar wat actiever in wordt. Daarin zijn we wel een beetje teleurgesteld geraakt; het is allemaal zeer marginaal, ze opereren vanuit een afgeronde kunstdiscussie, om te kijken of iemand daaraan te koppelen valt’. Hier gebeurt iets opvallends:

²⁰² Zie intermezzo op pag 61

hoewel van Faber 'kwaliteit' het enige criterium mag zijn bij kunsttentoonstellingen, verwacht Faber wel een actiever houding van het Stedelijk Museum, in de zin dat zij op zoek zouden moeten naar kunstenaars uit niet-westerse landen en niet teveel aan de leiband van de internationale kunstdiscussie zouden moeten lopen. Maar de dynamiek van de internationale hedendaagse kunstwereld is een betrekkelijk afgerond geheel, waarbij de leden veel naar elkaar kijken en afstemmen wat kwaliteit is en wat niet (unanimiteit is vaak legitimiteit). Het Stedelijk Museum kan het zich zoals we eerder hebben gezien, niet meer permitteren om te agenderen. Het is een eenvoudig te maken verwijt, maar het Stedelijk Museum kan zich moeilijk distantiëren van die 'afgeronde kunstdiscussie'. Hier zou wel eens de 'geest van Sandberg' actief kunnen zijn, die bij velen het idee heeft doen postvatten dat een museum voor moderne kunst kan agenderen of stipuleren zoals Sandberg dat met Cobraschilders, met name Appel, heeft gedaan.

Het is voorts opvallend dat Faber in dit verband heel generaliserend en grof schetsend spreekt, zonder concrete aanbevelingen te doen. Het is tegen de regels van de moderne kunstwereld om 'kunst te gaan halen' voor een museum, het daarmee te ontdoen van zijn oorspronkelijke betekenis of bedoeling van de kunstenaar en het als het ware te injecteren in westerse musea. Het is ook de vraag in hoeverre het auteurschap dan nog ligt bij de maker van het werk en of het niet sterk verschuift in de richting van de conservator, waardoor de kunstenaar er weer niets aan zal hebben.

In de toekomst zijn er volgens Faber twee tendensen, bijna haaks op elkaar staand: het globale circuit en het lokale. Voor Australië blijven een aantal Aboriginal kunstenaars heel relevant, juist omdat ze met erfgoed, gedachtegangen, beeldtaal werken die op die plekken betekenis hebben en een historische relevantie en erkenning bieden. Dat is lokaal een meerwaarde die internationaal ontbreekt. Een aantal kunstenaars zal ernaar streven en er in slagen om ook in internationaal circuit door te breken. Dit onderscheid tussen lokaal en globaal is nuttig. De ambitieuze kunstenaars kunnen zichzelf dus zelfs internationaal manifesteren, maar dan moet er ook de passende relevantie zijn die je mag verwachten van 'globale kunst'. Dat betekent dat er grotere, universeler of abstractere thema's in hun werk naar voren zullen moeten komen, dan alleen het lokale, Australische.

Het Stedelijk Museum richt zich in dit verband op het grote, globale, terwijl het Tropenmuseum probeert om zijn positie te definiëren vanuit lokaal belang: 'we willen niet net zo doen als het Stedelijk. [...] Nieuw werk moet relevant licht werpen op het oudere werk, ook met oudere collecties kunnen combineren. Daar zit de plaats van het Tropenmuseum in het circuit. Het Tropenmuseum gaat in de nabije toekomst zelfs solotentoonstellingen maken, waarbij de

ontwikkeling van de kunstenaar zal worden geschetst. Dus het Tropenmuseum zal veel bruiklenen van eigenaren en musea nodig hebben om een breder en genuanceerder beeld te kunnen neerzetten. Faber positioneert het Tropenmuseum ten opzichte van het Stedelijk Museum, als een museum dat zich wat meer richt op het lokale, waarbij de bestaande collecties – net zoals bij het Stedelijk Museum – de leidraad vormen.

Het Tropenmuseum is geen neutrale tentoonstellingsruimte. Volgens Faber ligt daar de kracht van het museum in verband met hedendaagse kunst. Die beladen geschiedenis maakt het voor sommige kunstenaars alleen maar weer interessanter om hier te exposeren. Ook hierbij wil het Tropenmuseum veel meer zijn dan: ‘we hangen 10 mooie werken op. Het is veel meer de bedoeling dat het een reagerend en interactief platform wordt’.

Het AAMU heeft volgens Faber het voordeel, dat ze de wat onbekendere kunstenaars aan het woord kunnen laten, ‘die lokaal belangrijker zijn dan globaal en waarvoor toch een aantal liefhebbers aanwezig is. Het is dus een luxepositie, het zal niet in veel landen voorkomen, zo’n apart soort etalage. Maar het is een kunstmatig podium, alsof je in Australië in de grond kan kruipen en hier er plotseling uit kan komen’. Het is de vraag wat Faber met ‘een kunstmatig podium’ bedoelt, maar het zal raken aan het feit dat de tentoongestelde Aboriginal kunst niet op basis van kwaliteit of zeggingskracht voor het westen is geselecteerd door daartoe bevoegde instituties (dit kunnen ook personen zijn), maar door goedbedoelende westerlingen die de kunst willen emanciperen, ongeacht de ‘ongoing discussion’ van de hedendaagse kunstwereld.

4. Andere spelers in het veld

4.1 Positionering

4.1.1. De handelaar/verzamelaar

Het monetaire of geldelijke en kunst staan op gespannen voet met elkaar. Zoals Abbing met zijn analyse kan concluderen, devalueert of ontheiligt kunst op het moment dat geld er te dicht bij in de buurt komt, bijvoorbeeld bij een koper die wil afdingen op een schilderij in een galerie.²⁰³ De markt is ook voor Aboriginal kunst een *mixt blessing* gebleken. Want hoewel er tegenwoordig voor werken van ‘erkende Aboriginal kunstenaars’ betrekkelijk hoge bedragen worden betaald (AUS\$ 10.000,- (ongeveer € 5000,-) is geen uitzondering), die normaal zijn voor

²⁰³ Abbing 2004, p34.

vergelijkbare westerse werken met dezelfde status, is de vreugde niet onverdeeld.²⁰⁴ Vooral de lucratieve, door Groen ‘airportcraft’ genoemde, routinematig geschilderde werken van lage kwaliteit die desondanks grif verkopen, omdat de toeristische doelgroep hier genoeg mee neemt, vormt een bedreiging voor Aboriginal kunst die meer wil zijn dan dat. Ook het AAMU heeft hier last van, als we af mogen gaan op de uitspraken van Groen.

De meeste kunst wordt niet gemaakt voor het museum. In eerste instantie is kunst een zender die een ontvanger zoekt, ongeacht de plek waar wordt ontvangen. Kunstenaars kunnen met hun werk de plaats of context ter discussie stellen, waardoor hun werk meer middel wordt. Buiten het museum treft kunst mensen in de publieke ruimte, op televisie, en voor enkelingen zelfs thuis, zoals bij verzamelaars als Joop Groen. Nederland kent veel verzamelaars en een gedeelte daarvan verzamelt kunst. Een gedeelte daarvan verzamelt oude kunst, een gedeelte verzamelt moderne 20^{ste}-eeuwse kunst en een gedeelte verzamelt om met Steenbergen (2002) te spreken ‘actuele kunst’. Deze groep is problematisch voor sociologisch onderzoek omdat het geen groep is, waarvan de leden zichzelf juist niet zien als onderdeel van een groep. Verzamelaars zijn dus nauwelijks verenigd en zijn door hun diverse achtergrond en interesses lastig te definiëren.

Groen verzamelt moderne 20^{ste}-eeuwse kunst en combineert dat met etnografica. Hij verzamelt dus geen ‘actuele kunst’, wat veel Aboriginal kunst in het AAMU probeert te zijn. Idealiter zou een verzamelaar van ‘actuele kunst’ voor deze scriptie zijn geïnterviewd, maar het antwoord van Martijn Sanders (één van de grootste verzamelaars van actuele kunst in Nederland) luidde: ‘Het spijt me, maar ik weet echt absoluut niets van dit onderwerp dus kan ik je niet helpen’. Blijkbaar is Aboriginal kunst een ander onderwerp (lees: andere kunst) dan de kunst die Sanders verzamelt en uit de toon blijkt ook geen directe bereidwilligheid tot het overbruggen van deze kloof. Op de vermoedelijk te directe vraag of Sanders nog collega verzamelaars kon aanbevelen die wel iets over het onderwerp zouden kunnen zeggen kwam geen reactie meer, wat er in de lijn van Steenbergen op wijst dat het niet wenselijk is om deze groep verzamelaars ook als groep te benaderen.²⁰⁵

Groen heeft een opleiding op de Academie voor beeldende kunsten in Rotterdam gevolgd. Belangstelling voor kunst heeft hij naar eigen zeggen niet van huis uit meegekregen. Maar op de academie is de belangstelling gegroeid voor moderne kunst. Er was bij hem nog geen interesse in Afrikaanse-, Aboriginal kunst of kunst uit Oceanië. Hij heeft een zelfstandig reclamebureau gehad, waarbij hij als grafisch vormgever werkte. Zijn vrouw deed de administratieve kant van het bedrijf. Hij heeft daarnaast professioneel verzameld en gehandeld in

²⁰⁴ Zie Steenbergen 2002, p132.

²⁰⁵ Steenbergen 2002, p18.

etnografica. Groen is in de jaren tachtig voor het laatst in Afrika geweest, maar toen was het volgens hem al niet meer interessant om daar kunst te kopen, zeker niet voor de verkoop.

Hoewel Groen dus geen verzamelaar van ‘actuele kunst’ is, zijn zijn opvattingen interessant en van belang voor het onderzochte in deze scriptie; de positie van het AAMU in het veld. Want Groen heeft een bovengemiddelde interesse in kunst en etnografica, die vanuit de kant van de ontvangers of doelgroep van kunst (en museumbezoekers) een nuttige aanvulling is op de analyse in deze scriptie. De uitspraken van Groen zijn in zekere zin niet gehinderd door enige kennis van Aboriginal kunst (Groen geeft blijk van veel clichématige kennis), wat, zoals hieronder zal volgen, zal resulteren in goed te definiëren categorieën van kunst of kunstwerelden. Groen heeft overigens ooit wel ‘actuele kunst’ verzameld, maar dat is inmiddels klassieke moderne kunst geworden. Inhoudelijk heeft Groen, naast dat het zo duur is geworden, wel iets aan te merken op ‘actuele kunst’. Groen beoordeelt formalistisch, hecht aan vakmanschap en distantieert zich zo impliciet van conceptuele kunst of geëngageerde kunst.

Musea spelen geen grote rol voor Groen als verzamelaar, maar hij is wel een regelmatig museumbezoeker. Opvallend is dat hij geen volkenkundige musea of cultuurhistorisch musea noemt, maar uitsluitend moderne kunstmusea, zoals het Boymans en het Stedelijk museum Schiedam, waar het echtpaar Groen een expositie heeft gehad. Groen komt ook wel in het Stedelijk Museum in Amsterdam, maar hij vond het Stedelijk CS als locatie ‘niet zo prettig’. Ook komt Groen in het Haags Gemeentemuseum, de Kunsthal in Rotterdam, het Museum Kröller Muller en het Groninger Museum.

4.1.2. De criticus

De (journalistieke) kunstkritiek verschilt van de filosofische analyse of andere vormen van het evalueren en beschouwen van kunst. Volgens Becker opereert de criticus op een mondain niveau, in de waan van de dag, met onderwerpen als actuele shows, grote aankopen en veranderingen in stijl van een bepaalde kunstenaar. Hoewel het een min of meer te onderscheiden groep is, die kritiek produceert in kranten, tijdschriften en op het internet, zijn critici dicht betrokken bij galeries en werken er mee samen om die kunstenaars te promoten, waarvan zij de innovaties waarderen en waarachter zij zich theoretisch kunnen scharen.²⁰⁶

Er is een (vooral academische) discussie gaande over de taken en uitgangspunten van de criticus anno 2009 (Beckers *Art Worlds* is gepubliceerd in 1982), naar aanleiding van een veel geconstateerd probleem, dat Elkins als volgt samenvat: ‘It is practiced more widely than ever

²⁰⁶ Becker 1982, p111-113.

before, and almost completely ignored. Its readership is unknown, unmeasured, and disturbingly ephemeral'.²⁰⁷ Hoewel de beroepsgroep dus is gegroeid is de impactfactor onduidelijk en vluchtig. Dit zijn voor het bepalen van de positie van een criticus als Bronwasser belangrijke verkenningen, waar ik hier niet verder op in zal gaan dan enkel te constateren.

Veel van de kunstcritici in de 19^{de} eeuw waren zelf literair schrijver, zoals de Franse dichter Baudelaire. Kunstkritiek heeft zich langzaam losgemaakt van kunstenaars zelf: in de loop van de 20e eeuw ontstaat een beroepsgroep waarvan de leden steeds minder als kunstenaar zullen zijn gekenmerkt door hun tijdgenoten. Met deze verschuiving heeft zich tevens een ander fenomeen voorgedaan: Hoewel critici aan het begin van de 20e eeuw nog sterk opiniërend schreven, is 'het oordeel' langzaam vervangen door 'de beschrijving'.²⁰⁸ Elkins verwacht niet dat critici zich minder een mening vormen, maar dat zij minder ambitieus zijn geworden in de zin van het willen beschrijven van het landschap in plaats van alleen het geïsoleerde object.²⁰⁹

Hoewel de taakstelling tot beschrijven doet denken aan de wetenschap, is er geen sterke institutionele verwevenheid tussen kunsthistorie en kunstkritiek. Er zijn slechts enkele universiteiten ter wereld die een gedeeltelijke opleiding tot kunstcriticus aanbieden. Een band met de academische wereld bestaat nauwelijks. De criticus is dan ook niet noodzakelijk academisch opgeleid. Door het ontbreken van een academische tegenhanger en de vrijheid die hieruit voortkomt, is de contemporaine kunstkritiek volgens Elkins eigenlijk dakloos:

I do not mean that criticism would be better off if it were constrained by a conservative or fixed pedagogy: but if it were disciplinary in any sense, it would have a center of some kind against which to push. At the moment critics feel very little resistance.[...] An academic discipline, as fractious and contradictionary as it may be, puts two kinds of pressure on a practitioner: it compels an awareness of colleagues, and it instills a sense of the history of previous efforts.²¹⁰

De kunstkritiek heeft zich in de 20^{ste} eeuw sterk ontwikkeld van een uitgesproken, historisch verankerde discipline naar een meer ondersteunende en een sterk door belanghebbenden, zoals galleries gesponsorde discipline.²¹¹ Wat mooi is maken mensen zelf wel uit. Sacha Bronwasser is hierop geen uitzondering zoals zal blijken. Sacha Bronwasser is kunsthistoricus. Voor de Rietveldacademie heeft zij een tweede-fase opleiding opgezet en ze heeft voor het Sandberginstituut gewerkt. Vervolgens is zij voor *de Volkskrant* gaan schrijven als freelancer, waar

²⁰⁷ Elkins 2008, p74

²⁰⁸ *ibid.* p76.

²⁰⁹ *ibid.* p78.

²¹⁰ *ibid.* p76.

²¹¹ *ibid.* p79.

ze zich verdiept heeft in hedendaagse kunst in het algemeen en in video en film in het bijzonder.²¹² Bronwasser is jurylid bij de kunstprijs voor amateurs *het Gouden Ei*, wat voor de vraagstelling van deze scriptie interessant is omdat de hedendaagse kunstwereld daar ook aan grensbewaking moet doen. Bronwasser geeft aan dat bij veel van die ‘amateuristische’ kunstenaars wel de ambitie bestaat om professioneel kunstenaar te worden (en dus de grens te passeren). Maar dat het is geen talentenjacht: Bronwasser zoekt naar de goede amateur, die tevreden is met zijn amateurstatus, die ‘juist zonder banden en met volledige vrijheid de realiteit even kunnen laten’:

Het is voor mij leuk om even uit de professionele wereld te stappen, en ook een andere benadering te zien, omdat je als kunsthistoricus en criticus snel verkokert, met je benadering die je kiest en om je heen veel ziet. En dit soort dingen zijn goed om daarvan los te raken.

De functie van de amateur doet hier denken aan Picasso’s inspiratie en de voorkeur voor het primitieve in het algemeen, zoals is beschreven door Gombrich (2002) en waarbij het niet de bedoeling is om dat primitieve, (lees: oorspronkelijke, authentieke) in te lijven of op te stoten in de vaart der hedendaagse kunst, maar als het ware door jezelf ermee te confronteren, je te kunnen realiseren wat de basis van de hoge kunst ook alweer is: een idee van universele creativiteit.

Bronwasser is bekend met en positief over de pogingen van *World Art Studies* van Zijlmans om het westerse kunstbegrip ‘op te rekken’. Interessant is wat Bronwasser in dit verband opmerkt over de rol die curatoren zijn gaan spelen. Die zijn eigenlijk een soort laag gaan vormen tussen kijker en musea en de instelling. Curatoren zijn een nieuw soort kolonisten of ontdekkingsreizigers, die in iet westerse landen tegen de grenzen aanlopen, zoals in communistisch Europa. Ook hier zien we weer dat door politiek-economische ontwikkelingen, oost Europa plotseling een aandachtsgebied van de kunstwereld werd. Bronwasser voelt zich overigens niet aangesproken als criticus door het pleidooi van *World Art Studies*: ‘Zolang je je er bewust van bent dat je gereedschap mist, is dat eigenlijk genoeg. Dan kun je het ook toelaten als je dingen niet meteen kunt lezen’. Zij maakt zich dus geen zorgen als criticus over haar eigen kritische houding ten opzichte van haar eigen beoordelingscriteria: ‘Nee, het gaat erom dat je het zorgvuldig doet

²¹² **Bronwasser** heeft een festival opgezet genaamd *Cinema Zuid*, met het idee in het achterhoofd voorwerk te verrichten voor een beeldinstituut dat op de ‘Zuid-as’ had zullen komen. De insteek van dat festival was een onderwerp te kiezen en daar bewegend beeld bij te zoeken, om de grens te kunnen slechten tussen de museale wereld en de cinema. Er zijn volgens Bronwasser namelijk veel verbanden, maar de vertoningpraktijk is opvallend genoeg gescheiden. Naar aanleiding van deze werkzaamheden is zij gevraagd voor het *Rotterdams Filmfestival*, om korte films te selecteren, specifiek vanuit de kunstwereld. Bronwasser geeft ook lezingen, in dit verband heeft zij een periode voor het Van Gogh Museum gewerkt, wat bestond uit het programmeren van interviews. Haar jurylidmaatschap bestaat uit *De Volkskrant Beeldende kunstprijs* en *Het Vierkante Ei*, waarvan de laatste een amateurkunstprijs is, waaraan zes musea meewerken, verspreid over Nederland. Op dit moment is Bronwasser voornamelijk voor *De Volkskrant* aan het schrijven, maar in bescheiden mate, omdat ze tevens een boek schrijft over hedendaagse Nederlandse kunstenaars, waaronder Erik van Lieshout, Tjebbe Beekman, Germaine Kruijff.

en soms je tekortkomingen erkennen is ook heel zorgvuldig'. In het licht van het bovenstaande (over het gebrek aan hard oordeel of impact in de kunstkritiek) is het volgende citaat ook interessant:

In kunst kun je heel goed zeggen dat je het niet weet. Iedereen weet dat er geen objectiviteit is op de kunstpagina's. Je kan natuurlijk meer afstand nemen omdat het je vak is, maar je moet ook niet teveel afstand nemen want het is geen nieuws. In die zin is het een raar soort journalistiek hoor. Er komt erg veel subjectiviteit aan te pas. Enige wat helpt is goed buiten de kunst blijven kijken en veel op reis gaan. Het helpt net zoveel om in die steden rond te lopen als naar die kunst te kijken.

Bronwasser nuanceert dan ook haar positie om houdingen ten opzichte van Aboriginal kunst te beïnvloeden. Zij is ertoe op aard om kunst een publiek te geven, als een begeesterde leraar kunstgeschiedenis, met zomin mogelijk tussenkomst van haar oordeel. In die zin agendeert zij net zo min als het Stedelijk Museum dat volgens haar zou moeten doen. 'De reikwijdte van een criticus is juist om mensen beter te laten kijken en uit hun eigen kaders te stappen en nieuwsgierig te maken naar werk waar mensen anders nooit naar zouden gaan kijken'. Wat ik daar vervolgens van vind is toch van secundair belang. Maar dat is volgens haar geen algemeen geldende mening binnen de kunstkritiek, want er is een oudere generatie die volgens haar misschien harder oordeelt. Maar Bronwasser dus niet: 'Zoals met die amateurskunstenaars, die maken in hun ogen de mooiste dingen. Wie ben ik om ze dat te ontzeggen? Je kunt alleen kijken of hij daar heel eigen is, hoeft niet eens heel origineel, blijft hij dichtbij wat hij wil of probeert hij geforceerd iets nieuws te doen. Dat is veel erger'.

De indruk ontstaat dat Bronwasser authenticiteit belangrijk vindt in combinatie met postmodern pluralisme. Het is eigenlijk niet de kunst die wordt bekritiseerd, maar de wijze waarop instellingen zoals musea daarmee omgaan:

Mijn taak als criticus is natuurlijk het bekijken van kunst en proberen daar iets zinnigs over te zeggen, maar ook vooral hoe het gedaan wordt door instellingen. Daar kan ik vaak kritischer over zijn dan op het werk zelf. Je kunt best zeggen: waardeloze kunst, als het op een groot podium wordt gepresenteerd. Als een beginnend galerietje iets doet wat ik niet interessant vind, dan hoef ik daar niet zo in uit te pakken.

Bronwasser gaat er zo bezien wel vanuit dat er consensus bestaat over de kwaliteit van kunst (alles heeft een bepaalde kwaliteit als het maar integer, authentiek is gemaakt) en dat alleen de plek of hiërarchie van kunst moet worden bewaakt.

4.1.3 De academicus

De academicus zit in een ivoren toren. Van een afstand (in zowel tijd als in termen van belangen) beziet hij de loop van de geschiedenis en ordent en duidt op basis van een theorie die de blik stuurt. Dit is een cliché, waarop valt af te dingen want, zoals in de inleiding is aangegeven, kijkt Zijlmans op basis van de theorievorming van *World Art Studies* (in het vervolg *WAS*) en zij breekt daardoor eigenlijk met de code van ‘op afstand ordenen en duiden’, door zichzelf in de arena van de kunstwereld te plaatsen en zich uit te spreken over wat haar object zou moeten doen of als subject zou moeten hebben. Hierdoor is Zijlmans zowel kunsthistoricus als cultureel antropoloog en zo wordt de tweedeling, die Bardeel in haar scriptie beschrijft in één persoon verenigd. Maar de antropologie heeft ook geen schone handen: deze discipline heeft aanvankelijk bepaald hoe er met niet-westerse kunst diende te worden omgegaan, in een darwinistisch kader ter meerdere eer en glorie van de natiestaat en superieure Europese en Noord Amerikaanse samenlevingen.

Zijlmans is niet alleen schatplichtig aan de Duitse 19^{de} eeuwse traditie, maar tevens aan de uitspraken van Jean-Hubert Martin, de directeur van *Magiciens de la Terre*. Volgens hem is in feite ieder kunstwerk in een andere context gemaakt. Martin voegt eraan toe dat er geen eenheid ‘ons’ en een eenheid ‘anderen’ bestaat. Er zijn echter talloze verschillende kunstgeschiedenissen. Martin wilde de rol spelen van iemand die alleen artistieke intuïtie gebruikt bij het selecteren van verschillende objecten uit verschillende culturen, dus vanuit zijn eigen geschiedenis en smaak. En hij wilde ook het kritische denken dat de hedendaagse antropologie levert over het probleem van etnocentrisme, de relativiteit van culturen en interculturele relaties erbij betrekken.²¹³

Kunstgeschiedenis moet globaal (wereldwijd) worden. Dit is niet voor iedereen te verdedigen, want zoals een bioloog opeens tegen zijn mieren zou zeggen dat ze beter een andere grondstof voor hun nest kunnen gebruiken, kan men zich afvragen waarom Zijlmans zich met haar subject van studie wil bemoeien. Die verwondering of wellicht zelfs irritatie is ook bij Van Nieuwenhuysen te bespeuren: wat weet zij er vanaf? Desondanks is de academicus een autoriteit, op basis van de status die wetenschappers in de Nederlandse samenleving genieten.

Wetenschappers zouden weten wat waar en goed is en kunnen bepaalde kunst, net zoals een museum uiteindelijk ‘heilig verklaren’ (canoniseren) door het bijvoorbeeld op te nemen in

²¹³ Buchloh over Martin, geciteerd in Elzerman 1996, p36.

belangrijke, toonaangevende overzichtswerken. Petitjean kan dan ook niet anders dan positief zijn over Zijlmans' activiteiten. Ook is de irritatie van van Nieuwenhuyzen zo bezien begrijpelijk; Zijlmans gaat op zijn stoel zitten. Zijlmans' aanstelling aan de Universiteit Leiden is op het gebied van 'Geschiedenis en theorie van de beeldende kunst van de nieuwste tijd', met een specialisatie in hedendaagse kunst. Dat is uitgebreid in de richting van *WAS*. Zijlmans is verder lid van de Adviescommissie Beeldende Kunst en Vormgeving van de Raad van cultuur.²¹⁴

4.2. Spelers spreken

Sacha Bronwasser vindt het lastig om een uitspraak te doen over Aboriginal kunst in het algemeen, omdat zij de achtergrond niet kent, kan ze het alleen op het uiterlijk beoordelen. Maar het is voor Bronwasser 'een soort exotische abstractie die wel heel aantrekkelijk is'. Hier laat Bronwasser zich niet verleiden tot een instant oordeel, waaruit haar overtuiging blijkt dat kunst nooit alleen op formalistische gronden zou moeten of kunnen worden beoordeeld. Het feit dat het AAMU opgericht is door particuliere verzamelaars vindt Bronwasser op het eerste gezicht verdacht, maar het is volgens haar geen ongebruikelijke praktijk: verzamelaars nemen de musea over. 'Sommige musea hadden vroeger goede historische overzichten gemaakt en nu is het een tentoonstellingskast voor verzamelaars geworden en die hebben niet per sé de beste smaak of dezelfde motieven als een museum zou hebben om te verzamelen'. Het AAMU plaatst zij buiten de gangbare markt en musea (want er zijn andere criteria).

Kitty Zijlmans vindt het ook moeilijk om in algemene termen over Aboriginal kunst te praten, zoals je ook niet verhelderend over 'Nederlandse kunst' kunt praten. In Nederland bestaan ook kunstenaars die in de traditie zijn blijven werken van hele precieze schilderkunst, die zijn oorsprong vindt in de 17^{de} eeuw. Het is hedendaags en vindt voldoende aftrek, maar het speelt geen rol in het eigentijdse kunstsysteem of voor de ontwikkeling van de kunst.

In het AAMU is Joop Groen één keer geweest. Hij vindt moderne, eigentijdse, Aboriginal beeldende kunst 'boeiend', maar hij denkt 'dat dat toch veel voor de toerist wordt gemaakt. Wanneer ik een AAMU-brochure toon met afbeeldingen van werk van Jimmy Wululu, Ronnie Tjampitjinpa zegt Groen dat hij het als grafisch vormgever 'heerlijk vindt om te zien'.

²¹⁴ **Zijlmans** werkt tevens samen met het Fonds beeldende kunst, vormgeving en bouwkunst, die hedendaagse Nederlandse en buitenlandse kunstenaars geld geeft voor projecten en stipendia en buitenlandreizen. Tevens werkt Zijlmans samen met *InterArt* in Arnhem, die zich ook via de kunst beijvert de interculturalisatie van Nederland te stimuleren, via veel scholen en kleine kinderen. Ze werkt tevens samen met Nederlandse en buitenlandse beeldende kunstenaars en met de academie voor beeldende kunst in Den Haag.



Afbeelding 8 : Ronnie Tjampitjinpa, Tingary Cycle

Zijlmans vertelt in dit verband over een tentoonstelling in 2005 in Museum Jean Tinguely,²¹⁵ waaraan een congres verbonden was naar aanleiding van het feit dat John Mawurndjul, een Aboriginal uit Australië, een overzichtstentoonstelling kreeg in dat museum.²¹⁶ Dat is een bijzondere gelegenheid geweest, omdat het één van de eerste keren was dat het werk van deze kunstenaar en van zo'n soort kunstenaar, in een 'white cube' is ondergebracht, getoond in zijn ontwikkeling. Het was dus een overzichtstentoonstelling.

²¹⁵ **Jean Tinguely** (1925-1991) groeide op in Basel en behoorde tot de Parijse avant-garde in de jaren vijftig en zestig. Zijn 'kinetische kunst' bleek een revolutie in de 'static art'. Naast een permanente collectie met sculpturen en tekeningen biedt het museum tevens hedendaagse tentoonstellingen van zijn geestverwanten, zoals Bernhard Luginbühl, Niki de Saint Phalle and Yves Klein en zijn voorbeelden zoals Marcel Duchamp and Kurt Schwitters (bron: <http://www.tinguely.ch/en/museum/index.html>, zoals op 21/02/09).

²¹⁶ **John Mawurndjul** is geboren in Mumeke in de Northern Territory van Australië. Na een opleiding in bark painting te hebben gevolgd, ontwikkelde Mawurndjul een unieke, eigen stijl in vlechtwerk. Mawurndjul heeft zo een nieuwe genre gecreëerd binnen aboriginalkunst, met vernieuwende thema's. Hij stelt tentoon sinds de jaren tachtig en wordt nationaal en internationaal erkend. (http://qag.qld.gov.au/collection/indigenous_australian_art/john_mawurndjul, zoals op 21/02/09)



Afbeelding 9: John Mawurndjul voor één van zijn werken

Zijlmans heeft voor dit congres een lezing gegeven over *WAS*. Doel hiervan was om iets te kunnen zeggen over de kunst van Mawurndjul, dus een hedendaagse Aboriginal kunstenaar uit Australië. Dat maakt hem volgens Zijlmans hedendaags, maar nog niet ‘eigentijds in de zin van internationaal zoals wij dat meestal formuleren’. Hier ontstaat toch de indruk dat het voornamelijk ging om de grafische eigenschappen van het werk van John Mawurndjul. Het is tenslotte ook een museum dat vernoemd is naar een grafisch/kinetische kunstenaar. Hier is vermoedelijk toch weer verhuld sprake van een koppeling van een Aboriginal kunstenaar aan een in het westen bestaande niche: de grafische kunst.

Hoewel Groen de kunstenaars Jimmy Wululu en Ronnie Tjampitjinpa niet kent, geeft hij aan wat zijn verwachtingen zijn en hoe hij hiernaar kijkt. Groen associeert Aboriginal kunst met de native art van Grandma Moses (‘die begon ineens te schilderen en dat leverde veel geld op’) en kunstenaars uit Roemenië (‘dat hele dorpen gingen schilderen, want dat leverde veel meer op dan de piepers die ze verbouwden’). Het is dus mooi en (technisch) goed, maar de motieven van de kunstenaars zullen vooral financieel zijn en daarmee ‘niet authentiek’. Zijlmans ziet de markt niet per definitie als een bedreiging voor de mogelijkheden van Aboriginal kunst, maar ze verwacht niet veel vanuit die hoek:

maar ik merk wel, omdat de markt er tussen gaat zitten, daar een enorme groeifactor is, je ook wel ziet dat die kunst verslapt en 13 in dozijn worden geproduceerd en grif verkocht. Dat geld sluist wel weer naar die clans, daar kun je nooit iets tegen hebben, maar als je nou zegt wat is interessant

voor de geschiedenis of de ontwikkeling van het kunstenveld, dan is dat een ontwikkeling die wat mij betreft geen grote rol speelt. Dat speelt een rol in het veld van de economie.

Groen vindt zijn galerie geen plek voor dit soort werk, maar als hij nog zou handelen, dan zouden de oudere, authentieke werken wel in aanmerking komen. Wanneer ik de AAMU-brochure weer laat zien zegt Groen: ‘ja dat noem ik teruggrijpen, je kan nog zien dat het anders is’. Wanneer een Aboriginal kunstenaar dus traditionele vormen gebruikt beschouwt hij dat als teruggrijpen, nadoen, kopieën van vroeger: als een kunstenaar die maar niet los komt van zijn wortels. Groen vindt dat een beetje gecorrumpeerd, door geld en bemoeizuchtige buitenstaanders die ook teveel met geld bezig waren.

De bedreigde ‘edele wilde’ plaatst Groen ook naast de naïeve (geestelijk) gehandicapte kunstenaars:

Het spontane wat mensen hebben wordt altijd uit hun vingers getrokken. Dat ze tegen gehandicapten of geestelijk gehandicapten zeggen; je moet het eens in kleur gaan doen. Als ze vinden dat ze het in kleur moeten doen, doen ze het wel in kleur. Ik denk dat er teveel is gestuurd.

Zoals Damen concludeert vinden westerse kijkers dat kunst origineel moet zijn, maar als een kunstenaar blijft werken op traditionele wijze slaat tevens de twijfel toe, omdat de begrippen kwaliteit en authenticiteit (in de zin van persoonlijke visie) ook een belangrijke rol spelen.²¹⁷ Groen ziet dus eigenlijk geen structurele positie van kunst tussen de dichotomie van authentieke en eigentijds westerse kunst: Het is hedendaagse kunst, maar ‘wel erg afgeleid van de oude kunst’. Hij maakt een vergelijking met het begin van Afrikaanse moderne kunst. Daar zag je steeds de invloeden van Afrikaanse maskers en je bleef zien dat dat Afrikaans was. ‘Nu ontstaat er echt eigentijdse kunst, niet meer die roots’. Bij Nederlandse actuele kunst zien we per slot van rekening ook niet steeds de Amsterdamse grachten terug.

Groen ziet Aboriginal kunst (traditionele patronen, met moderne kleuren) dus als decoratieve kunstnijverheid. Hedendaagse Aboriginal kunstenaars zijn volgens Groen paradoxaal genoeg alleen kunstenaars die niet als zodanig te herkennen zijn: ‘Ik zou me best kunnen voorstellen dat op een gegeven moment een aantal Aboriginal kunstenaars, echt hedendaagse kunstenaars zijn, maar dan hoef je ook niet perse te zien dat ze die vormen gebruiken’. Groen verwacht dat onderscheid ook in musea, zoals in het Afrikamuseum, waar moderne, hedendaagse kunst een eigen conservator heeft en is gescheiden van de traditionelere kunst.

²¹⁷ Damen 1993, p83.

Er is ooit aan Bronwasser gevraagd om *Nomaden in de kunst* (Aboriginal kunst gecombineerd met werk van Broodthaers) te recenseren (wat zij uiteindelijk niet heeft hoeven doen) en over een combinatie is ze positief: ‘anders blijft het een soort exotische kunst waar wij van een afstand naar kijken’. Maar Bronwasser vindt de keuze van Broodthaers minder gelukkig, want gezocht. Maar om te kunnen overleven kan zij zich voorstellen dat het wel nodig is om af en toe ‘iets te zoeken’. Aboriginal kunst heeft inhoudelijk geen overeenkomsten met kunst van Broodthaers, waarbij esthetiek ondergeschikt is gemaakt aan de kritische houding van de maker; de vorm staat ten dienste van de boodschap over de positie van hedendaagse kunst. Kunst van de Aboriginal kunstenaars in *Nomaden in de kunst* kan wel ‘zelfoverstijgend’ zijn, maar heeft geen directe kritische boodschap, geen politieke stellingname over de gevolgdde of de te volgen koers zoals bij de kunst van Broodthaers. Ook Zijlmans en Groen vinden de combinatie gezocht. Over de combinatie met werk van een kunstenaar als Broodthaers is Zijlmans’ oordeel negatief, omdat de kunst van Broodthaers de blik te zeer stuurt, terwijl Aboriginal kunst een andere culturele- en ontstaanscontext heeft. Je kunt het ene kunstwerk in dialoog met een ander kan brengen, maar dan behoeft het wel de nodige toelichting waarom je deze relatie legt. Volgens Groen kun je niet zeggen dat werk van Broodthaers mooi is, maar ‘het boeit wel’. Voor een combinatie met een westerse kunstenaar moet het niet alleen op elkaar lijken, maar het moet ook affiniteit hebben ‘qua impact’. Deze kritiek doet wederom denken aan de opmerkingen van Leij, (Zie 1.3.).

Het Tropenmuseum is volgens Bronwasser geen goede plek voor moderne, eigentijdse Aboriginal kunst. Als het AAMU Aboriginal kunst uit de exotische sfeer wil halen en als Aboriginal kunstenaars aansluiting bij de hedendaagse westerse kunstwereld zoeken, dan zullen ze volgens Bronwasser met het Tropenmuseum ‘heel voorzichtig moeten zijn. Groen acht het Tropenmuseum ook geen plek voor moderne, eigentijdse, Aboriginal kunst. Hoewel hij niet aangeeft waarom, zal het te maken hebben met het feit dat hij het niet authentiek genoeg vindt. Het Tropenmuseum is volgens Zijlmans wél een plek voor moderne, eigentijdse Aboriginal kunst, maar dan onder de voorwaarde dat er ook werken van westerse kunstenaars in het Tropenmuseum komen te hangen. Want het kwalijke van het Tropenmuseum is dat aandacht wordt besteed aan vele culturen, behalve de eigen westerse. Als dat niet verandert, dan blijf je denken in termen van wij en de anderen. De aandacht voor de eigen cultuur is in Nederland gedelegeerd aan allerlei historische musea, zoals het Zuiderzeemuseum en stadsmusea.

Informatievoorziening bij de Aboriginal werken in het AAMU mag dan rieken naar het cultuurhistorische museum, het is volgens Zijlmans wel onontbeerlijk voor het beoordelen en omgaan met Aboriginal kunst. Het gevaar van deze setting onderkent Zijlmans tegelijkertijd. Het compromis is als volgt:

Maar tegelijkertijd moet je erg uitkijken dat het geen diorama wordt. Want dan maak je zo een object en een ander van deze kunstenaars, dat je eigenlijk niet meer als kunstenaar accepteert. Dus ik denk dat je het op moet hangen als kunst. En dan kan je nog strijden over hoe dat dan precies moet, maar wel met uitleg.

Het Stedelijk Museum is volgens Zijlmans uiteraard ook een plek voor moderne, hedendaagse, Aboriginal beeldende kunst, maar dat vergt andere uitgangspunten of beoordelingscriteria bij de medewerkers van het Stedelijk Museum. Dat alleen werk het Stedelijk Museum binnenkomt dat al behoorlijk internationaal van idioom is, zal volgens Zijlmans een probleem blijven tenzij:

je misschien een curator van daar, die de kennis heeft van dat gebied een tentoonstelling laat samenstellen. Om ook eens te laten zien: wat is de state of the art in hedendaagse Aboriginal kunst? En dat je niet alleen vanuit de ivoren toren van het Stedelijk kijkt, maar dat je ook meegaat in selectiecriteria die binnen deze traditie zelf worden gehanteerd.

Bronwasser verwacht dat het Stedelijk Museum ook geen plek zal wil bieden aan moderne, hedendaagse Aboriginal beeldende kunst. Maar dit is in het verleden rekbaar gebleken: tien jaar geleden was Indiase kunst ondenkbaar geweest, net zoals Chinese kunst. Maar die hebben volgens Bronwasser dan ook ‘een soort hedendaags idioom’ gevonden, wat zij niet verwacht bij Aboriginal kunst: ‘Het is toch een soort gesloten systeem wat moeilijk begrepen wordt daardoor’.²¹⁸ Zo ontstaat weer de indruk dat kunst uit niet westerse landen als China en India zich moet aandienen, met groeiend economisch belang van die landen als voorwaarde, voordat de spelers in de internationale kunstwereld zich al zouden wagen aan interpretatie en betekenisgeving. Vanuit dit proces bezien is het begrijpelijk dat enkele systemen gesloten blijven en blijkt dat kunst ook met klassen te maken heeft en de mechanismen van uitsluiting die daarbij horen. Kunst van een (economisch) succesvol persoon of land heeft nu eenmaal meer aantrekkingskracht of aura (in termen van Benjamin).

Het is volgens Bronwasser dus de vraag of het Stedelijk iets met Aboriginal kunst zou kunnen. De mogelijkheden die zij ziet bestaan in ‘een originele benadering of op basis van de vorm of vormgeving, omdat het voor een groot gedeelte over patronen gaat’. Bronwasser is overigens (net zoals Faber en Zijlmans) kritisch over het Stedelijk Museum in verband met niet-

²¹⁸ De aandacht voor kunst en cultuur uit China en India hangt sterk samen met de economische groei van die landen. Aboriginals vertegenwoordigen geen land maar een volk en zijn economisch geen belangrijke of veelbelovende speler in de wereldeconomie. Het ligt voor de hand dat bij een groeiende economische invloed (commerciële) beoordelaars van kunst eerder geneigd zijn om moeite te doen voor interpretatie en betekenisgeving die hedendaagse kunst uit die landen en cultuur vergt. ‘Een systeem’ kan zo bezien dus ook gesloten blijven.

westerse kunst: Zij vindt de gemaakte artistieke keuzes vaak veilig. Zij zou het enorm op prijs stellen als er een conservator bijvoorbeeld naar India zou gaan. Hier lijkt weer sprake te zijn van de invloed van de ‘sandbergmythe’; het museum voor moderne kunst volgt en toont niet alleen, maar zou ook moeten agenderen en risico’s durven nemen. Groen ziet Aboriginal kunst overigens als decoratieve kunstnijverheid, dat uit dien hoofde geen plaats verdient in het Stedelijk Museum maar bijvoorbeeld wel in de Kunsthal in Rotterdam.

Het is de vraag of het Stedelijk Museum zich wel kan permitteren om de beoordelingscriteria zo expliciet te maken, zoals Zijlmans voor ogen staat. Dat kan een effect hebben zoals het NOS journaal dat aangeeft iets niet zeker te weten. Maar het gaat Zijlmans er niet om ‘dat je het te grabbel gooit en alles kan, maar dat je beseft dat wij met een beperkte set van beoordelingscriteria werken, die niet altijd recht doen aan het werk dat voortkomt uit andere culturen’. Zoals Bronwasser vindt Zijlmans dus dat het Stedelijk Museum meer verantwoordelijkheid en risico zou kunnen nemen. Aboriginal kunst moet wel de kans krijgen een rol te spelen in de kunstwereld van het Stedelijk Museum:

Als je hem successievelijk buiten de deur houdt, omdat je daar niks mee kan, en je niet toe kan verhouden, dan kom je natuurlijk nooit een stap verder.[...] We zitten nog heel erg in het starre modernistische denken, van ontwikkelingen en zuiverheid in de kunst. Die eerder uitzondering dan regel ooit geweest is. Ik ben voor een kritische dialoog. Laat maar eens een rel ontstaan, van wat hebben ze nou binnen gehaald? Als je het nooit laat zien kom je ook nooit in contact.

De mening van Groen is openhartig, maar ook confronterend voor het AAMU: hedendaagse Aboriginal kunst is voor hem dus decoratieve kunstnijverheid, wanneer er traditionele vormen worden gebruikt. Het zijn kopieën van vroeger, geproduceerd met een twijfelachtig motief: geld. Het heeft om met Faber te spreken globaal geen meerwaarde dan de esthetiek van het grafische of formalistische. Groen kan zich dan ook niet voorstellen dat andere verzamelaars dit hedendaagse Aboriginal kunst verzamelen, die dat combineren met hun eigen moderne kunst zoals Marlene Dumas.

Om een toekomst voor Aboriginal kunst te zien, moet er voor Bronwasser een ontwikkeling in die kunst plaatsvinden. Het is voor haar essentieel dat Aboriginal kunstenaars zelf gaan kiezen en zich duidelijker uitspreken, de vorm kiezen die bij een (individuele) kunstenaar past. Zolang dat er (nog) niet is, voorziet zij ‘niet zo’n grote toekomst’. Voor het AAMU verwacht Bronwasser dan ook geen grote toekomst: Het AAMU mag als particulier museum doen met het geld wat ze willen, maar of hun verwachtingen reëel zijn betwijfelt zij. Het AAMU zou dichterbij moeten blijven bij hoe mensen zelf hun werk maken. ‘Als hun werk

voortkomt uit traditionele gewoontes zou ik daar best over willen lezen in zo'n museum'. Maar dan dreigt weer het gevaar van een cultuurhistorisch museum te worden. Het museum wil volgens Bronwasser graag erkenning. 'Ze willen erkenning op een inhoudelijk niveau, want erkenning van de markt is er al. Maar nu moet het nog begrepen worden, ook al is het misschien niet te begrijpen. Veertig jaar is gewoon heel weinig tijd voor kunst om zich te ontwikkelen'.

Zijlmans heeft het AAMU een aantal malen bezocht, onder andere om er een lezing te houden. Ze vindt het een mooi museum, maar verwacht niet dat de overheid zich snel aan zo'n museum zou committeren. Een apart museum voor Aboriginal kunst is volgens Zijlmans dan ook een tijdelijke noodzakelijke instantie: eigenlijk heeft het AAMU een ambassadeursfunctie:

Ik denk dat we nu nog in een fase zitten dat voor de zichtbaarheid van al deze kunstontwikkelingen het heel goed is dat die musea er zijn. Maar ik hoop dat in de reguliere musea, de overheidsgesteunde musea dat die veel meer open gaan staan voor het brede palet van de wereld.

John Mwarangule is, in een tijd waarin door technologische vooruitgang, zoals vliegtuig en Internet, onze geografische positie steeds relatiever wordt, verrassend vooruitstrevend:

Aan John Mwarangule werd gevraagd, 'Wat vind u er nou van dat u in dit museum hangt?' Als een soort van doorbraak, bij wijze van spreken, want je bent dat witte bastion ingekomen. Hij reageerde: 'Dit is mijn wereld, ik heb mijn werken hier nu opgehangen, jullie zijn welkom in mijn wereld.' Dus voor hem werd, door zijn werk daar te hangen, die plek zijn plek. En hij stond ons toe om binnen te treden, ons tot dat werk te verhouden. Dus hij was niet alleen op bezoek bij ons, wij waren ook op bezoek bij hem.

Conclusie

In deze scriptie is gepoogd om het AAMU te positioneren in het museale veld, door middel van zowel literatuurstudie als het afnemen van interviews met vertegenwoordigers van drie musea en drie andere belangrijke spelers in het veld: de handelaar/verzamelaar, de criticus en de academicus. De eerste conclusie die kan worden getrokken, is dat alle in deze scriptie bestudeerde musea zich in een moeilijke fase bevinden: Het Stedelijk Museum heeft door een intensieve verbouwing tijdelijk moeten verhuizen naar het voormalige postgebouw bij het Centraal Station en is inmiddels dakloos. Met de uiteindelijke nieuwbouw is het nog de vraag of het Stedelijk Museum daadwerkelijk 'terug aan de top' komt zoals de Commissie Sanders voor ogen stond: de

budgetten van het museum blijven internationaal vergeleken klein. Het Tropenmuseum is een omstreden instituut in een postkoloniaal tijdperk en heeft de schijn tegen, wat beperkend werkt op de flexibiliteit en innovatie, die een voorwaarde zijn in een tijd waarin door alle musea voortdurend de aandacht moet worden getrokken om het aantal bezoekers op pijl te houden. Het AAMU tenslotte, is een nichemuseum, een museum met een smalle taakstelling, die gedragen door vrijwilligers en een gulle vriendenvereniging het hoofd tot nu toe boven water kan houden, terwijl door de conservator op creatieve wijze wordt geprobeerd om het museum te vernieuwen, om het smalle taakgebied op te rekken en de positie van het AAMU als gesprekspartner in de hedendaagse kunstwereld te vergroten.

De drie musea hebben in de praktijk met elkaar te maken. Paul Faber (het Tropenmuseum) heeft kritiek op het etnocentrische beleid van het Stedelijk Museum, Martijn Van Nieuwenhuyzen (Stedelijk Museum) komt 'tot zijn schaamte' nooit in het Tropenmuseum (negeren kan ook een keuze zijn) en Georges Petitjean (AAMU) heeft Van Nieuwenhuyzen gevraagd de tentoonstelling *Theme Park* te openen, wat een logische strategische keuze is wanneer je (werk van) een Aboriginal kunstenaar met andere ogen wil laten bekijken dan met volkenkundige blik. De musea maken deel uit van de kunstwereld der musea, maar daarbinnen valt het Stedelijk Museum in de kleinere wereld moderne kunstmusea, het Tropenmuseum onder de nog kleinere groep volkenkundige musea en het AAMU in een niet te definiëren categorie, behalve dan dat het museum buiten de eerdergenoemde subgroepen valt. Maar het AAMU ambieert zoals gezegd, een plaats onder de moderne kunstmusea. Dat dit nog niet het geval is, blijkt wel uit de beperkte landelijke pers aandacht en de wijze waarop Van Nieuwenhuyzen het AAMU bespreekt: niet op basis van gelijkheid, maar in termen van 'leuk' en 'best heel aardig'.

Andere spelers hebben ook een rol in de 'symbolische productie' en dus in de positionering van kunst en musea in het veld. De handelaar/verzamelaar Joop Groen is in zijn eerlijkheid heel duidelijk in zijn verwachtingen met betrekking tot Aboriginal kunst: Traditionele Aboriginal kunst is (grafisch) prachtig en authentiek. Als het lijkt op traditionele Aboriginal kunst is het 'nadoen voor het geld' en pas als het niet meer lijkt op traditionele kunst, komt het in aanmerking voor 'hedendaags' en kan het meedingen in de internationale hedendaagse kunstwereld. Veel werk dat het AAMU probeert neer te zetten als hedendaags, valt voor Groen dus in de eerste categorie. Hij kan zich dan ook niet voorstellen dat er verzamelaars bestaan die dit verzamelen en hij verwacht deze kunst ook niet in het Stedelijk Museum of in het Tropenmuseum.

De criticus is een andere belangrijke speler, die als het ware tussen kunst(musea) en het publiek in staat, om het te duiden, in een kader te plaatsen en aan te bevelen of juist niet. Op de

invloed van de criticus kan echter volgens Elkins danig worden afgedongen: Hoewel de beroepsgroep sterk is gegroeid is de impactfactor onduidelijk en vluchtig. Bovendien doen critici nauwelijks meer kritische uitspraken, 'het oordeel' is vervangen door 'de beschrijving'. Sacha Bronwasser laat zich dan ook niet verleiden tot een oordeel over Aboriginal kunst in het algemeen: ze vindt het wel 'een soort exotische abstractie die wel heel aantrekkelijk is'. Ze waardeert de pogingen van het AAMU om werk van Aboriginal kunstenaars te combineren met andersoortig werk, want 'anders blijft het een exotische kunst waar wij van een afstand naar kijken'. Bronwasser is alleen kritisch over de combinatie met werk van Broodthaers: een gezochte, ongelijksoortige keuze. Hoewel deze combinatie het AAMU (eenmalig) publiciteit zal opleveren, moet het museum dus ook uitkijken voor het verwijt dat het museum verkeerd categoriseert of ordent en dus daarmee ondeskundig over zal komen.

De academicus Kitty Zijlmans is helder in haar oordeel dat het AAMU een tijdelijk fenomeen is. Er is nu nog een apart museum nodig voor kunstenaars met een Aboriginal achtergrond, omdat zij anders volledig genegeerd worden door de internationale, hedendaagse kunstwereld. Na verloop van tijd kan dit (in termen van Faber) 'kunstmatige podium' verdwijnen, omdat Aboriginal kunstenaars in de langer bestaande instellingen zoals het Stedelijk Museum zullen worden opgenomen. Zijlmans geeft als kunsthistorica het goede voorbeeld als voorstander van *World Art Studies*, dat kan worden gezien als een pleidooi voor de wereldwijde studie van kunst, zonder een van tevoren vastgelegd, westers criterium van wat kunst *is*. Dit heeft onder andere als consequentie dat er ook relativistisch en methodologisch naar de westerse kunstproductie wordt gekeken, zonder dat (zoals in de traditionele kunstgeschiedenis) alle aandacht per definitie uitgaat naar dat wat door het veld wordt gecanoniseerd. Dat dit ook ten koste gaat van invloed van een individuele conservator is terug te vinden in de irritatie van Van Nieuwenhuizen, die de kunst die Zijlmans verdedigt als 'tweederangs' beschouwt.

Het AAMU is een museum van tijdelijke aard, zoals Faber en Zijlmans voorspellen. Zoals uit de definitie van de ICOM blijkt is een tijdelijk museum geen museum. Petitjean is dan ook inventief om te voorkomen dat het AAMU over vijf jaar niet meer bestaat. Door combinaties met gecanoniseerde moderne kunstenaars, een 'kunstmuseumhuisstijl' en een keuze voor Aboriginal kunstenaars die zich nog meer op het grensvlak begeven tussen Aboriginal en westers (Brook Andrew) dan Aboriginal kunstenaars die alleen traditionele vormen met westerse technieken en materialen gebruiken, hoopt Petitjean voldoende aandacht te trekken van diegene die hij nodig heeft om als kunstmuseum te worden gezien: pers en collega kunstmusea. Deze pogingen zijn dus succesvol tot op zekere hoogte: de combinatie van werk van Aboriginal kunstenaars met

werk van Broodthaers wordt door alle geïnterviewden afgekeurd als ‘gezocht’. Broodthaers is een confronterende kunstenaar en zijn kunst is eerder een idee met de materie als verwijzer. De combinatie met ‘het klassiek moderne’ werk van De Boeck past beter.

Het AAMU bevindt zich dus in een lastige positie en het is de vraag of Petitjean iets te verwachten heeft van Zijlmans’ *World Art Studies*: Geen enkele zichzelf respecterende kunstenaar, westers of niet, zoekt erkenning op basis van zijn nationaliteit of etnische achtergrond. Ik sluit mij aan bij Bardoel, die vindt dat het in het belang vindt van zowel de niet-westerse kunstenaar als van de hedendaagse kunst, dat gekeken wordt naar hetgeen kunst uit eigener beweging te zeggen heeft. Het museum waar het meest van kan worden verwacht in dit verband is het Tropenmuseum. Voormalige volkenkundige musea hebben veel legitimiteit verloren sinds de periode van dekolonisatie begon. Ik sluit mij aan bij experts als Enwezor die stellen dat werk van westerse kunstenaars zoals Damien Hirst daar moet worden tentoongesteld. Het Tropenmuseum is dusdanig historisch belast, dat de politiek correcte zelfreflectie wat mij betreft veel vaker mag doorslaan in zelfspot door bijvoorbeeld Hirsts kunstwerk *For the love of god* (een met duizenden diamanten bezette schedel) in het midden van de centrale hal uit te lichten. Het is echter onwaarschijnlijk dat dit werk van Hirst (dat veel geld had moeten opbrengen maar uiteindelijk toch is gekocht door een groep investeerders waar de kunstenaar zelf deel van uitmaakte), na tentoonstelling in het Tropenmuseum nog kan verkopen voor de astronomische bedragen die Hirst doorgaans voor zijn werk krijgt. De satirische lading die Hirst ten opzichte van de kunstmarkt in zijn werk legt zal immers verdwijnen zijn, waardoor het een fundamenteel ander kunstwerk is geworden.

Het AAMU blijft, met de trend die Petitjean heeft ingezet een nichemuseum, een kunstmatig podium, met een kunstmatig (in termen van Faber) globaal belang. Erkenning is er immers op grote schaal, met name in Australië zelf, waar het lokale belang van Aboriginal kunst inmiddels sterk is verweven met nationale identiteit en zelfs patriottisme. Deze erkenning neemt globaal een andere vorm aan, namelijk die van souvenir, didgeredoo, boomerang en *New Age*. De Aboriginal cultuur wordt door de ‘globale’ of niet-Australische consumenten vaak ‘statisch’ beschouwd: een uniforme, bedreigde, authentieke cultuur en kunst. Omdat weinig Aboriginals direct met niet-westerlingen in contact staan en dat ook niet zullen gaan doen op basis van positieve economische ontwikkelingen (zoals in geval van China en India), is de uitwisseling niet groot en het belang van Europeanen ook niet groot om dat te ondernemen. Zo bezien zijn rassen en klassen ook met elkaar verbonden.

Het AAMU is als particulier museum niet zo 'zijwindgevoelig' wat betreft legitimiteit als het Stedelijk Museum en met name het Tropenmuseum, die door gemeenschapsgelden kunnen bestaan. Het is echter een kwestie van tijd voordat het museum zichzelf overbodig heeft gemaakt voor het behalen van de missie: het enthousiasmeren van het Nederlandse publiek voor Aboriginal kunst. Als het museum Aboriginal kunstenaars wil emanciperen, is het raadzaam om de blik te richten op het internationale circuit. Deze schaalvergroting kan dan leiden tot een grotere erkenning en legitimiteit: bij te weinig belang in een Aboriginal kunstmuseum in Nederland is er misschien meer belang op Europees niveau. Dat zal ook het belang van het AAMU voor collega kunstmusea in Nederland vergroten. Het is voor Aboriginal kunstenaars in ieder geval hoopgevend dat op internationale manifestaties, zoals de prestigieuze Documenta in Kassel, steeds vaker kunstenaars uit niet-westerse landen worden getoond omdat ze goed zijn en niet meer in de eerste plaats als inspiratiebron van de echte kunst of vanwege hun verfrissende 'anders zijn'.

Samenvatting

Het AAMU, museum voor hedendaagse Aboriginal kunst is een betrekkelijk jong museum. Het is opgericht door Annemiek de Waal, die al in 1995 in Utrecht *Walonia Aboriginal Art Imports* oprichtte, waardoor zij Aboriginal voorwerpen verkocht en tentoonstellingen organiseerde. Door steun van gelijkgestemden en verzamelaars is het AAMU in 2001 opgericht. Het museum is een interessant onderwerp voor onderzoek om een aantal redenen. Het is ten eerste een particulier museum, dat zonder structurele subsidie inmiddels al acht jaar kan bestaan. Daarnaast is het museum vooral interessant, omdat het zich inmiddels, na een naamverandering in 2005, een museum voor 'hedendaagse Aboriginal kunst' noemt. Dit mag klinken als een contradictio in terminus, maar de conservator heeft hiervoor goede redenen zoals nog zal blijken. Deze aanleidingen hebben uiteindelijk tot de volgende centrale vraag geleid: Wat is de positie van het AAMU in het museale veld?

Het theoretische kader wordt vooral gevormd door *Art Worlds* van Becker en *Musea in een Museale Cultuur* van Vaessen. Ook is een groot beroep gedaan op *World Art Studies* onder redactie van Zijlmans. Naast een theoretische benadering is ervoor gekozen om ook vertegenwoordigers van instituties in het veld in de analyse te betrekken, door middel van zelf ondernomen interviews met een conservator van het Stedelijk Museum (Martijn van Nieuwenhuizen), een conservator van het Tropenmuseum (Paul Faber), een handelaar/verzamelaar (Joop Groen), een kunstcriticus (Sacha Bronwasser) en de academicus (Kitty Zijlmans). Tevens is Georges Petitjean, de conservator van het AAMU geïnterviewd.

Het museale veld bestaat nog helemaal niet zo lang (de eerste enigszins openbaar toegankelijke musea in Nederland ontstonden aan het begin van de 19^{de} eeuw) en heeft veel verandering doorgemaakt, zoals een grote groei van het aantal en verschillende soorten musea. De natiestaat heeft in de 19^{de} eeuw het museum als instrument ingezet ter bevordering van het idee van een nationale staat. Dit was met name het geval voor de voorlopers van het huidige Tropenmuseum: de etnografische of koloniale musea, waarbij het samen kijken naar de ander het wij-gevoel zou moeten versterken. Een grote democratisering golf volgde in de jaren dertig van de 20^{ste} eeuw, toen onder invloed van het politieke socialisme het museum een opvoeder van de arbeider moest worden. Ook hebben processen van professionalisering en verzakelijking (met name na de Tweede Wereldoorlog) ervoor gezorgd, dat musea tegenwoordig bedrijfsmatige instellingen zijn met jaarrekeningen, personeelsbeleid en een nauwkeurig geformuleerde missie.

Musea zijn ook zichtbaar veranderd, zoals in de wijze van ordenen en presenteren. Kunst was aanvankelijk geen apart tentoongestelde categorie: schilderijen hingen in de beginjaren van het Stedelijk Museum bijvoorbeeld tussen de meubels en de curiosa. Er zijn inmiddels verschillende gangbare ordeningsprincipes zoals chronologie, land van herkomst, thema, kwaliteit en type object. Het inmiddels klassieke moderne kunstmuseum (in termen van Zijlmans) met strakke, witte muren en zo min mogelijk afleiding buiten de lijst van het schilderij, is vanaf de jaren twintig van de 20^{ste} eeuw verworpen tot de standaard in Nederlandse kunstmusea. De tentoonstelling, met een bindende theoretische basis zoals een thema, werd een steeds belangrijker kader waar beeldende kunst als het ware wordt ingepast en die zélf ook iets zou moeten stellen. Presentatie is naast de taken verzamelen, conserveren en restaureren, wetenschappelijk onderzoek en documentatie en educatie een essentiële en beeldvormende taak van een (kunst)museum. Deze geeft dan ook veel aanleiding tot discussie, zeker in een tijd waarin de heersende esthetica van moderne eigentijdse kunst niet meer uitgaat van het object, maar van de relatie van dat object en een kunstwereld.

Een nichemuseum

Het AAMU is zoals gezegd een museum met een smalle taakstelling. Het is dan ook het enige museum buiten Australië dat zich committeert aan het tentoonstellen van hedendaagse Aboriginal kunst. Dit is ook de wens van de stichters en de belangrijkste bruikleengevers. Het museum wordt gefinancierd door verkregen projectsubsidies voor tentoonstellingen, inkomsten uit de bezoekers en verhuur van het museum (receptie- en vergaderruimten na sluitingstijd) en een sterke vriendenvereniging. Er werken ongeveer tien personen op contractbasis, er is een groep vrijwilligers en een bestuur van zes personen, waar onder andere Simon Levie deel van uitmaakt (oud-directeur van het Amsterdams Historisch Museum en het Rijksmuseum). Het museum heeft in zijn korte geschiedenis veel directeurswisselingen meegemaakt (vier directeuren sinds 2001).

Het (tentoonstellings)beleid van het AAMU is in 2005, met de komst van conservator Petitjean, veranderd van koers. Petitjean heeft zich snel gerealiseerd dat wanneer een museum voor hedendaagse Aboriginal art het bestaansrecht op lange termijn wil behouden, de aandacht moet worden getrokken van kunstjournalisten en collega kunstmusea. En die aandacht kon niet worden getrokken met de tentoonstellingen die tot dan toe waren georganiseerd en die een enigszins neutraal, inventariserend karakter hadden (bijvoorbeeld over de verschillende Aboriginal kunststromingen). Petitjeans koerswijziging uit zich in een veranderde huisstijl (passend bij een kunstmuseum), een andere naam en combinatietentoonstellingen van werk van Aboriginal kunstenaars en gecanoniseerde westerse kunstenaars zoals De Boeck en de postmoderne Broodthaers.

Om een beeld te krijgen van de positie van het AAMU afgaande op de pers en meer in het bijzonder de kunstkritiek, is in de archieven van het AAMU gezocht naar berichtgeving met betrekking tot het AAMU en zijn tentoonstellingen in landelijke dagbladen. De analyse daarvan toont aan dat de berichtgeving in de landelijke dagbladen snel afneemt na 2001. In dat jaar is er nog aandacht van *NRC Handelsblad* en op de kunstpagina van *De Volkskrant*, waarin medewerkers van het AAMU kritisch worden bevraagd over de uitgangspunten en doelstellingen van het museum. De politieke correctheid van de Australische regering ten aanzien van Aboriginal art komt ter sprake, de New Age-beweging maar ook de suggestie dat het zou gaan om een veredelde galerie met werk van kunstenaars die alleen maar schilderen voor geld. De medewerkers slagen er ten dele in om deze aantijgingen te pareren. Met name het artikel van Machteld Leij uit 2007 voor *NRC Handelsblad* is een kritische, maar zeer interessante recensie van de tentoonstelling *Schittering, een Wereld van shimmer, rrrark en glitter*. Leij is hierin positief over het werk van Emily Kame Kngwarreye, maar kritisch over de wijze waarop de tentoonstelling is samengesteld, namelijk in combinatie met werk van een 'boze' kunstenaar Christian Thompson, die de positie van Aboriginals in de Australische samenleving ter discussie wil stellen. Leij vindt dat je geen politieke geëngageerde kunst met mooie kunst zonder zware, politieke boodschap in één tentoonstelling moet mengen, omdat dat elkaar niet versterkt maar stoort door de verschillende intenties. Het vermoeden ontstaat hierdoor dat dit twee aparte kunstwerelden zijn, of dat het AAMU binnen de hedendaagse kunstwereld met twee conflicterende begrippen of categorieën werkt. In ieder geval is alleen vormovereenkomst volgens Leij geen basis voor een tentoonstelling en 'maakt het AAMU hiermee geen sterk punt'.

Het kunstmuseum

Het Stedelijk Museum is aanvankelijk niet als een kunstmuseum opgericht, maar fungeerde als een soort vergaarbak die zonder een duidelijke lijn of beleid, meubels, schilderijen, Aziatische kunst en curiosa tentoonstelde. Het Museum bood onder andere onderdak aan de verzameling van de particuliere 'vereniging met de lange naam', de V.V.H.K.: de Vereniging tot het Vormen van eene openbare verzameling van Hedendaagse Kunst. De eerste directeur Baard, die was begonnen als suppoost in het museum, probeerde al tot meer visie in het museumbeleid te komen, maar dit slaagde pas enigszins vanaf 1935 toen Röell directeur werd, met de latere

directeur Sandberg als zijn rechterhand. Sandberg bleek over een grote persoonlijkheid te beschikken en ook door zijn adellijke achtergrond en verzetsverleden genoot hij veel aanzien. Hij verdient de meeste aandacht in dit verband, omdat hij (van alle directeuren) de meeste aandacht heeft besteed aan 'het primitieve' in de kunst en omdat hij de toon heeft gezet voor later beleid en het Stedelijk Museum nationaal en internationaal op de kaart heeft gezet. Het was ook vooral onder zijn bewind dat de functie van conservator langzaam verschoof van beheerder in de richting van schepper, met het museum als object.

Sandberg was geïnteresseerd in primitieve kunst uit Nederlands-Indië en Suriname, omdat daar een bron van vernieuwing ofwel legitimering van de moderne kunst lag. Ook negerplastieken uit de collectie van kunsthandelaar Carel van Lier werden in het Stedelijk Museum tentoongesteld: primitieve kunst vormde een integraal onderdeel van het beleid. In 1935 werd moderne kunst voor het eerst in verband gebracht met primitivisme, door middel van de 'Tentoonstelling van de afdeling Moderne Fransche Kunst uit het museum van Grenoble', waarbij Afrikaanse maskers tentoon werden gesteld in combinatie met Franse meesterwerken. Sandberg is tevens geïnteresseerd geraakt in Haïtiaanse kunst naar aanleiding van een bezoek aan Haïti. In 1959 volgde een belangrijke keuze: de overschakeling naar jonge, hedendaagse kunst. Deze keuze kwam voort uit het feit dat de prijzen op de internationale kunstmarkt voor musea niet meer te volgen waren, het Stedelijk Museum moest dan ook afhaken van de groep internationale musea die dat nog wel konden.

De opvolger van Sandberg was De Wilde, voormalig directeur van het Van Abbemuseum in Eindhoven. Beeldende kunst bevrijdde zich onder zijn bewind eigenlijk weer van het museum, zoals het onder Sandberg zijn plek had gekregen. Bovendien lag de legitimiteit van het museum als instituut in de jaren zestig sterk onder vuur. Er waren verschillen met het beleid van Sandberg en de kritiek op De Wilde was onder andere dat de kunst buiten de antiautoritaire, democratiserende, maatschappelijke ontwikkelingen werd gehouden. De opvolger van De Wilde was in 1985 kunsthistoricus Wim Beeren, die aandacht heeft besteed aan kunst uit Oost Europa en de tentoonstelling *UABC* heeft georganiseerd, die werk van kunstenaars uit Uruguay, Argentinië, Brazilië en Chili bevatte. In 1992 werd Rudi Fuchs benoemd tot directeur van het Stedelijk Museum. Rudi Fuchs heeft zich bezig moeten houden met de architectuur van het Stedelijk Museum (ruimtegebrek is al sinds de opening een probleem). Fuchs wilde de verder de moderne klassieken van de collectie, voor het eerst in de geschiedenis van het Stedelijk Museum, permanent ophangen, maar het museum moest er toch vooral een worden van de tweede helft van de twintigste eeuw. In moderne klassieken, zoals Picasso, kon toch niet worden gewedijverd met Parijs, Londen, New York of Basel. Fuchs bleef met zijn beleid binnen de kaders van de (kunst)geschiedenis (en het westerse).

Het Stedelijk Museum is op advies van een op verzoek van wethouder Belliot (wethouder van 2002-2006) geïnitieerde adviescommissie Sanders in 2006 tot een stichting omgevormd 'naar het commissarissenmodel'. De collectie blijft in dit model overigens eigendom van de gemeente en ook de gemeentelijke subsidie wordt gecontinueerd. De collectie bestaat uit meer dan 100.000 objecten van moderne en hedendaagse kunst en vormgeving. Het grootste deel bestaat uit gebruiks- en siervoorwerpen als meubels, textiel, apparaten, voorwerpen van hout, glas, keramiek, metaal en kunststof, sieraden, typografie en affiches. Schilderkunst vormt een in aantal marginaal gedeelte van de collectie en het gaat dan bijvoorbeeld om werken van Appel, Malevich, Mondriaan, Van Doesburg en Van der Leek, late werken van Picasso (jaren vijftig), Matisse en Andy Warhol. Een volledig overzicht van de schilderkunst van de twintigste eeuw ontbreekt. De commissie Sanders spreekt in plaats daarvan van 'representatieve ensembles': 'van iedere stroming is minstens één kunstenaar in grote diepte aanwezig die met zijn oeuvre die stroming op representatieve wijze vertegenwoordigt'.

Het Stedelijk Museum ontvangt jaarlijks een (vierjaarlijks vastgestelde) subsidie van de gemeente Amsterdam en extra gelden van de Mondraanstichting. ABN Amro is de grootste zakelijke beneficiant van het Stedelijk Museum. De gemeente is niet de enige beneficiant, ook

particuliere verzamelaars zijn voor het Stedelijk Museum van belang, maar altijd met een ‘betrokken, inhoudelijke onafhankelijkheid’, aldus Van Nieuwenhuyzen die het Stedelijk Museum overigens als een volledig onafhankelijk platform ziet. Het museum hanteert wat betreft bezoekers een streefgetal van ‘een aantal 100.000 bezoekers per jaar’, waarbinnen een artistieke integriteit moet worden gehandhaafd en gewaarborgd, zonder dat de leiding van het museum wordt verleid tot het event-achtige of spektakel. De missie luidt: ‘vanuit het perspectief van zijn unieke collectie volgt het Stedelijk Museum geëngageerd en kritisch de ontwikkelingen in kunst en vormgeving en presenteert deze aan een breed en gevarieerd publiek’.

Een interview met een conservator van het Stedelijk Museum kan nieuwe inzichten opleveren en (ver)houdingen aan het licht brengen die met uitsluitend literatuurstudie verborgen of ongeverifieerd waren gebleven. Van Nieuwenhuyzen geeft aan dat er voor hem twee soorten Aboriginal kunst moeten worden onderscheiden: Aboriginalkunst die in bepaalde tradities wordt gemaakt en kunst van kunstenaars die een Aboriginal achtergrond hebben, maar die zich wel verhouden tot de kunstproductie in bijvoorbeeld het westen, de westerse canon. Hij geeft aan dat hij zich meer verhoudt tot de tweede soort. Zijn voorkeur is te verwachten, in het kader van de westerse esthetica, die vernieuwing, originaliteit en een persoonlijke visie of auteurschap als minimumeis aan ‘ware’ kunst stelt. De recente tentoonstelling in het AAMU van Brook Andrew vindt Van Nieuwenhuyzen een goed poging om het museum te actualiseren en een lijn te trekken naar kunstontwikkelingen die in Nederland plaatsvinden. Maar het tegelijkertijd valt ook op hoe Van Nieuwenhuyzen zich uitdrukt, met ‘best heel aardig’ en ‘leuk’: een woordkeuze die in verband met moderne of hedendaagse kunst ook wat *dédain* en betutteling uitdrukt. De grote interesse van de markt in Aboriginal kunst vindt Van Nieuwenhuyzen geen goede stimulans voor hedendaagse Aboriginal kunst en hij vindt land van herkomst een te smalle basis voor een tentoonstelling en zeker geen geldig criterium: het zou altijd om artistieke kwaliteit moeten gaan.

Van Nieuwenhuyzen komt weinig in het Tropenmuseum en weet ook helemaal niet wat het beleid is van kunst en actuele kunst. Of dit museum een goede plaats zou zijn voor Aboriginal kunst vindt hij moeilijk te bepalen, maar hij zou traditionele Aboriginal kunst eerder verwachten in het Tropenmuseum dan in een moderne kunstmuseum, omdat het ‘wat meer antropologisch of een cultureel verschijnsel is’. Van Nieuwenhuyzen vindt het toch zinnig om te onderzoeken of interculturele beoordelingscriteria kunnen worden ontwikkeld. *World Art Studies* (Het pleidooi voor nevengechikte kunsttheorieën, je kleur bekennen van waaruit je oordeelt, met als doel de westerse hegemonie te doorbreken) is nuttig, maar ook snel overbodig, want het gebeurt ook zodra kunstenaars als Brook Andrew zich in die westerse kunstarena begeven. Dan brengen ze hun achtergrond mee en in die discussie. Maar het is niet mogelijk je westerse blik en vorming ten aanzien van de beeldende kunst uitschakelen, want dat is voor Van Nieuwenhuyzen de eerste antenne of receptielaag waarmee je de kunst verwerkt.

Over de toekomst van het AAMU zegt Van Nieuwenhuyzen dat het wel zinnig is dat ze het huidige spoor ontwikkelen, waarbij steeds de vraag moet worden gesteld of men door de kunst wordt geboeid, of het een maatschappelijke betekenis krijgt en of je als kunstinstituut wordt gewaardeerd. Het AAMU is enigszins ‘te breed’ in het vocabulaire (wat ook al werd opgemerkt door Leij) en verliest waardering bij het exclusief tentoonstellen van Aboriginal art, omdat die kunst niet bijdraagt aan een maatschappelijke en internationale discussie over kunst en door van Nieuwenhuyzen als een vaste formule of idioom wordt gezien.

Het cultuurhistorische museum

De voorloper van het huidige Tropenmuseum is ook met een ander doel opgericht, namelijk als ‘productenmuseum’, dat het publiek moest informeren over de producten uit de koloniën. Na de oprichting in Haarlem is in Amsterdam een nieuwe huisvesting gebouwd, waar het museum in 1926 heropende. Veertig jaar na de oprichting verschoof de focus in de richting van de volkenkunde. Inhoudelijk betekende dit dat men niet langer ambachtelijke tradities exposeerde, maar geografische gebieden van de Indische archipel het onderwerp werden. Vanaf 1920 gingen

Nederlandse volkenkundige musea zich steeds meer richten op één bepaalde cultuur of op één onderdeel van een cultuur, waarbij ook de niet-westerse, eigentijdse cultuuruitingen, die als kunst werden beschouwd, in een culturele, religieuze of productietechnische context werden geplaatst. De collectie bestond uit giften van het bedrijfsleven, bestuursambtenaren, missie en zending en uit inzendingen van de grote koloniale tentoonstellingen die in Parijs en Berlijn waren gehouden, respectievelijk in 1878 en 1880.

Na de verzelfstandiging van Nederlands belangrijkste kolonie tot de Republiek Indonesië in 1949 volgde een periode van herbezinning. Het meest opvallend waren de snel op elkaar volgende naamsveranderingen van 'Koloniaal Museum' aanvankelijk in 'Indisch Museum' en kort daarna in het huidige 'Tropenmuseum'. Het aandachtsgebied werden de gehele tropen en subtropen, in plaats van uitsluitend de koloniën. In de jaren zeventig veroorzaakte de tijdgeest weer een heroriëntatie van het Tropenmuseum (hiermee was het Tropenmuseum het eerste in Nederland) op de problematiek van armoede en achterstelling van Derde Wereldlanden. Het beleid, tot stand gekomen in samenwerking met het ministerie van Buitenlandse Zaken, waar het KIT en daarmee het museum sinds de vestiging in Amsterdam onder was gaan vallen, was om informatie te verschaffen van het leven en werk van inwoners van de (sub)tropische regio's en de invloed daarop van wereldwijde veranderingen. Niet-westerse kunst diende ter illustratie van de niet-westerse mens in zijn alledaagsheid. In de jaren tachtig werd aandacht voor armoede en achterstelling weer een te eenzijdige en negatieve benadering geacht, die geen recht deed aan de complexe culturen van de (sub)tropen. In 1985 vond, op initiatief van Paul Faber, de studiedag plaats in het Tropenmuseum, met als thema 'moderne kunst in ontwikkelingslanden'. In het verslag van deze bijeenkomst wordt duidelijk dat er is geprobeerd deze kwestie tot op woordniveau te ontleden en zo tot een inventarisatie te komen, van de barrières die niet-westerse kunstenaars uitsluiten van deelname aan de westers gedomineerde kunstwereld.

In de jaren negentig werden accenten wederom verlegd, waarbij nog minder nadruk kwam te liggen op sociale, economische of medische problemen en meer op cultuurverandering en wederzijdse beïnvloeding door contact tussen culturen. Het voorwerp kreeg weer een centrale plek in thematisch geordende exposities. Er kwam nog meer nadruk te liggen op de dynamische rol die materiële cultuur kan spelen bij processen van culturele verandering: het museum wilde tonen dat sociale verandering niet alleen van buitenaf komt, maar ook diep verweven is met een continu proces van interne culturele verandering. Het herdefiniëren van de taken van het Tropenmuseum zal vermoedelijk nooit zijn voltooid: met een continu veranderende samenleving en internationale context zal het museum ook in de toekomst flexibel moeten blijven in de wijze waarop onderwerpen en bijbehorende voorwerpen worden gepresenteerd. Het zal vooral een uitdaging blijven om maatschappelijk verantwoord, maar toch boeiend of vernieuwend om te gaan met de representatie van 'de ander' in een gebouw dat de schijn tegen heeft als zwaarbeladen symbool van kolonisatie en bijbehorende overtuigingen.

De missie van het Tropenmuseum luidt: 'Het Tropenmuseum presenteert, onderzoekt en bevordert de kennis van en wisselwerking tussen culturen. Alle museale middelen worden daartoe ingezet: tentoonstellingen, collecties en deskundigheid, publicaties, het historische gebouw, educatieve en andere activiteiten. Het museum is vernieuwend in zijn themakeuze en presentatiewijze. Het biedt beleving en ervaring voor een breed en divers publiek, versterkt de waardering voor culturele diversiteit, is internationaal actief in het kader van cultuur en ontwikkeling en vervult een belangrijke rol in het onderwijs'. In het Tropenmuseum werken circa 75 personen, die worden geworven onder ontwikkelingswerkers, eerste en tweede generatie immigranten, ervaren consultants, antropologen, etnologen en kunsthistorici die 'geïnteresseerd zijn in het interculturele aspect' van het instituut.²¹⁹ Het museum wordt voor 90% gefinancierd door het Ministerie van Buitenlandse Zaken, afdeling Internationale Samenwerking, terwijl het Koninklijk Instituut voor de Tropen voor 40% daarvan afhankelijk is. Zo bezien is het Tropenmuseum toch een 'rijksmuseum' te noemen.

²¹⁹ Legêne 1999, p271.

Ook een interview met een conservator van het Tropenmuseum kan nieuwe inzichten opleveren en (ver)houdingen aan het licht brengen die met uitsluitend literatuurstudie verborgen of ongeverifieerd waren gebleven. Faber, die is opgeleid tot kunsthistoricus, is nog nooit in het AAMU geweest. Hij noemt het problematisch dat het zo'n niche-museum is, dat 'curieuze geografische of culturele grenzen oplegt', waarvan het de vraag is in hoeverre dat nog significant is: het 'ergens geboren zijn'. Kwaliteit is, zoals bij Van Nieuwenhuyzen, voor Faber het enige criterium dat zou moeten gelden. Aboriginals zijn ook nog eens een klein segment. De rol van het AAMU is voornamelijk emancipatoir en dus tijdelijk en Faber vergelijkt het met de eerste feministische golf.

Volgens Faber is het theoretisch ook niet goed mogelijk om een hedendaagse, moderne Aboriginal kunsttentoonstelling in het Tropenmuseum te houden. Het Tropenmuseum gaat geen landtentoonstellingen meer maken. Er zijn twee alternatieve methodieken: Ten eerste kan het Tropenmuseum tentoonstellen vanwege de individuele kwaliteit, dus niet omdat kunstenaars uit dat specifieke land komen, maar om wat ze te melden hebben en de manier waarop dat gebeurt. De tweede mogelijkheid is in thematisch verband, zoals met betrekking tot migratie of identiteitsconflicten. Hij is (met Zijlmans en Bronwasser) niet tevreden over het gevoerde beleid van het Stedelijk Museum op het gebied van niet-westerse kunst: 'Wij, het groepje dat zich met kunst uit niet-westerse landen bezighoudt, hebben altijd gedacht dat het Stedelijk daar wat actiever in wordt. Daarin zijn we wel een beetje teleurgesteld geraakt; het is allemaal zeer marginaal, ze opereren vanuit een afgeronde kunstdiscussie, om te kijken of iemand daaraan te koppelen valt'.

In de toekomst zijn er volgens Faber twee tendensen, bijna haaks op elkaar staand: het globale circuit en het lokale. Voor Australië blijven een aantal Aboriginal kunstenaars heel relevant, juist omdat ze met erfgoed, gedachtegangen, beeldtaal werken die op die plekken betekenis hebben en een historische relevantie en erkenning bieden. Dat is lokaal een meerwaarde die internationaal ontbreekt. Het AAMU heeft volgens Faber het voordeel, dat ze de wat onbekendere kunstenaars aan het woord kunnen laten, 'die lokaal belangrijker zijn dan globaal en waarvoor toch een aantal liefhebbers aanwezig is. Het is dus een luxepositie, het zal niet in veel landen voorkomen, zo'n apart soort etalage. Maar het is een kunstmatig podium, alsof je in Australië in de grond kan kruipen en hier er plotseling uit kan komen'. Maar hij kan zich niet voorstellen dat het AAMU over vijf jaar nog bestaat.

Andere spelers in het veld

In dit hoofdstuk komen zoals gezegd andere spelers aan het woord, die invloed kunnen hebben op de positie van een kunstmuseum: de handelaar/verzamelaar, de criticus en de academicus. Het monetaire of geldelijke en kunst staan op gespannen voet met elkaar. Zoals Abbing met zijn analyse kan concluderen, devalueert of ontheiligt kunst op het moment dat geld er 'te dicht bij in de buurt komt'. Op deze stelling is wel af te dingen, wanneer we recente ontwikkelingen in acht nemen, zoals de veiling die onlangs werd georganiseerd door Damien Hirst, waardoor hij zijn vaste galerieën (normaliter een veilig scherm tussen kunst(enaar) en geld) omzeilde. Maar hier zou kunnen worden opgemerkt dat de satirische omgang van Hirst met geld en grote investeerders ook deel van zijn kunst wordt.

De markt is ook voor Aboriginal kunst een *mixt blessing* gebleken. Want hoewel er tegenwoordig voor werken van 'erkende Aboriginal kunstenaars' betrekkelijk hoge bedragen worden betaald is de vreugde niet onverdeeld. Vooral de lucratieve, door Groen 'airportcraft' genoemde, routinematig geschilderde werken van lage kwaliteit die desondanks grif verkopen, omdat de toeristische doelgroep hier genoeg mee neemt, vormt een bedreiging voor Aboriginal kunst die meer wil zijn dan dat.

De groep verzamelaars is problematisch voor sociologisch onderzoek omdat het geen groep is, waarvan de leden zichzelf juist niet zien als onderdeel van een groep. Verzamelaars zijn dus nauwelijks verenigd en zijn door hun diverse achtergrond en interesses lastig te definiëren.

Groen verzamelt moderne 20^{ste}-eeuwse kunst en combineert dat met etnografica. Hij verzamelt dus geen 'actuele kunst', wat veel Aboriginal kunst in het AAMU probeert te zijn. Hij heeft overigens ooit wel 'actuele kunst' verzameld, maar dat is inmiddels klassieke moderne kunst geworden. Groen is opgeleid tot grafisch ontwerper en heeft om te voorzien in vast inkomen een reclamebureau gehad. Musea spelen geen grote rol voor Groen als verzamelaar, maar hij is wel een regelmatig museumbezoeker.

Over de rol van de criticus is een (vooral academische) discussie gaande over de taken en uitgangspunten van de criticus anno 2009 (Beckers *Art Worlds* is gepubliceerd in 1982), naar aanleiding van een veel geconstateerd probleem, dat in de lijn van Elkins als volgt kan worden samenvat: hoewel de beroepsgroep sterk is gegroeid is de impactfactor onduidelijk en vluchtig. De kunstkritiek heeft zich in de 20^{ste} eeuw sterk ontwikkeld van een uitgesproken, historisch verankerde discipline naar een meer ondersteunende en een sterk door belanghebbenden, zoals galeries, gesponsorde discipline.

Sacha Bronwasser is opgeleid tot kunsthistoricus en schrijft onder andere voor *De Volkskrant*. Bronwasser nuanceert en relativiseert in de context van W.A.S. haar positie om houdingen ten opzichte van Aboriginal kunst te beïnvloeden. Zij is ertoe op aard om kunst een publiek te geven, als een begeesterde leraar kunstgeschiedenis, met zomin mogelijk tussenkomst van haar oordeel. Deze opvatting over de rol van de criticus is in overeenstemming met de hierboven beschreven trend, die Elkins beschrijft.

De rol van de academicus in het museale veld is een andere. De academicus zit in een ivoren toren en van een afstand (in zowel tijd als in termen van belangen) beziet hij de loop van de geschiedenis en ordent en duidt op basis van een theorie die de blik stuurt. Dit is een cliché, waarop valt af te dingen, zeker in geval van Zijlmans, want Zijlmans 'kijkt' op basis van de theorievorming van *World Art Studies* (in het vervolg *WAS*). W.A.S. onderzoekt de mogelijkheden om te komen tot een wereldwijde kunstbeschouwing, waarbij het niet gaat om een uitputtende beschrijving van het spectrum van menselijke creativiteit, maar om een soort methodologische openheid ten opzichte van kunst uit niet-westerse landen. De eerste aanzetten tot het omvormen van de kunsthistorische discipline ontstonden al aan het eind van de 20^{ste} eeuw in Duitsland, maar dit initiatief heeft door historische ontwikkelingen niet doorgezet in de kunsthistorische discipline.

Zijlmans breekt met W.A.S. eigenlijk met de code van 'op afstand ordenen en duiden', door zichzelf in de arena van de kunstwereld te plaatsen en zich uit te spreken over wat haar object zou moeten doen of als subject zou moeten hebben. Desondanks is de academicus een autoriteit, op basis van de status die wetenschappers in de Nederlandse samenleving genieten. Wetenschappers zouden weten wat waar en goed is en kunnen bepaalde kunst, net zoals een museum uiteindelijk 'heilig verklaren' (canoniseren) door het bijvoorbeeld op te nemen in belangrijke, toonaangevende overzichtswerken.

Spelers spreken

Bronwasser vindt het lastig om een uitspraak te doen over Aboriginal kunst in het algemeen, omdat zij de achtergrond niet kent, kan ze het alleen op het uiterlijk beoordelen. Maar het is voor Bronwasser 'een soort exotische abstractie die wel heel aantrekkelijk is'. Zijlmans vindt het ook moeilijk om in algemene termen over Aboriginal kunst te praten, zoals je ook niet verhelderend over 'Nederlandse kunst' kunt praten. In Nederland bestaan ook kunstenaars die in de traditie zijn blijven werken van hele precieze schilderkunst, die zijn oorsprong vindt in de 17^{de} eeuw. Het is hedendaags en vindt voldoende aftrek, maar het speelt geen rol in het eigentijdse kunstsysteem of voor de ontwikkeling van de kunst. In het AAMU is Joop Groen één keer geweest. Hij vindt moderne, eigentijdse, Aboriginal beeldende kunst 'boeiend', maar hij denkt 'dat dat toch veel voor de toerist wordt gemaakt'.

Zijlmans bespreekt een tentoonstelling in 2005 in Museum Jean Tinguely, waarin John Mawurndjul, een Aboriginal uit Australië, een overzichtstentoonstelling kreeg. Dat is een

bijzondere gelegenheid geweest, omdat het één van de eerste keren was dat het werk van deze kunstenaar en van zo'n soort kunstenaar, in een 'white cube' is ondergebracht: getoond in zijn ontwikkeling. Zijlmans beschouwt Mawurndjul als een hedendaags kunstenaar, maar nog niet 'eigentijds in de zin van internationaal zoals wij dat meestal formuleren'. Omdat Jean Tinguely een kinetisch/kunstenaar was en het museum ook een collectie bezit in deze richting, ontstaat toch de indruk dat het voornamelijk ging om de grafische eigenschappen van het werk van John Mawurndjul. Hoewel Groen de kunstenaars Jimmy Wululu en Ronnie Tjampitjinpa niet kent, associeert hij deze Aboriginal kunst met de native art van Grandma Moses en kunstenaars uit Roemenië. Wanneer een Aboriginal kunstenaar traditionele vormen gebruikt, beschouwt hij dat als teruggrijpen, nadoen, kopieën van vroeger: als een kunstenaar die maar niet los komt van zijn wortels. Groen vindt dat een beetje gecorrumpereerd, door geld en bemoeizuchtige buitenstaanders die ook teveel met geld bezig waren. Zijlmans ziet de markt niet per definitie als een bedreiging voor de mogelijkheden van Aboriginal kunst, maar ze verwacht ook niet veel vanuit die hoek voor de globale kunstdiscussie. Groen ziet Aboriginal kunst (traditionele patronen, met moderne kleuren) dus als decoratieve kunstnijverheid en hij ziet eigenlijk geen structurele positie van kunst tussen de dichotomie van authentieke en eigentijds westerse kunst.

Bronwasser is positief over het idee van een combinatietentoonstelling zoals *Nomaden in de kunst* (Aboriginal kunst gecombineerd met werk van Broodthaers): 'anders blijft het een soort exotische kunst waar wij van een afstand naar kijken'. Maar Bronwasser vindt (net zoals alle andere geïnterviewden, behalve Petitjean) de keuze van Broodthaers minder gelukkig, want gezocht. Het Tropenmuseum is volgens Bronwasser geen goede plek voor moderne, eigentijdse Aboriginal kunst, als het AAMU Aboriginal kunst uit de exotische sfeer wil halen en als Aboriginal kunstenaars aansluiting bij de hedendaagse westerse kunstwereld zoeken. Groen acht het Tropenmuseum ook geen plek voor moderne, eigentijdse, Aboriginal kunst. Zijlmans vindt dat het wél in het Tropenmuseum kan hangen, maar dan onder de voorwaarde dat er in de toekomst ook werken van westerse kunstenaars komen te hangen. Als dat niet verandert, dan blijf je denken in termen van wij en de anderen. De aandacht voor de eigen cultuur is in Nederland immers gedelegeerd aan allerlei historische musea, zoals het Zuiderzeemuseum en stadsmusea.

Informatievoorziening bij de Aboriginal werken in het AAMU mag dan rieken naar het cultuurhistorische, volkenkundige museum, het is volgens Zijlmans wel onontbeerlijk voor het beoordelen en omgaan met Aboriginal kunst. Het Stedelijk Museum is volgens Zijlmans uiteraard ook een plek voor moderne, hedendaagse, Aboriginal beeldende kunst, maar dat vergeet andere uitgangspunten of beoordelingscriteria bij de medewerkers van het Stedelijk Museum. Bronwasser deelt deze mening, maar geeft aan dat dit in het verleden rekbaar gebleken is: tien jaar geleden was Indiase kunst ondenkbaar geweest, net zoals Chinese kunst. Maar die hebben volgens Bronwasser dan ook 'een soort hedendaags idioom' gevonden, wat zij niet snel verwacht bij Aboriginal kunst. Bronwasser is overigens (net zoals Faber en Zijlmans) kritisch over het Stedelijk Museum in verband met niet-westerse kunst: zij vindt de gemaakte artistieke keuzes vaak veilig. Aboriginal kunst moet volgens Zijlmans wel de kans krijgen een rol te spelen in de kunstwereld van het Stedelijk Museum: 'Als je hem successievelijk buiten de deur houdt, omdat je daar niks mee kan, en je niet toe kan verhouden, dan kom je natuurlijk nooit een stap verder'.

Groen kan zich dan ook niet voorstellen dat andere verzamelaars hedendaagse Aboriginal kunst verzamelen en die dat combineren met hun eigen moderne kunst. Om een toekomst voor Aboriginal kunst te zien, moet er voor Bronwasser een ontwikkeling in die kunst plaatsvinden. Het is voor haar essentieel dat Aboriginal kunstenaars zelf gaan kiezen en zich duidelijker uitspreken, de vorm kiezen die bij een (individuele) kunstenaar past. Voor het AAMU verwacht Bronwasser dan ook geen grote toekomst. Met Zijlmans vindt zij dat als hun werk voortkomt uit traditionele gewoontes, dat ze daar best over zou willen lezen in zo'n museum. Een apart museum voor Aboriginal kunst is volgens Zijlmans een tijdelijke noodzakelijke instantie: eigenlijk heeft het AAMU een ambassadeursfunctie.

Conclusies

In deze scriptie is gepoogd om het AAMU te positioneren in het museale veld. De eerste conclusie die kan worden getrokken, is dat alle in deze scriptie bestudeerde musea zich in een moeilijke fase bevinden: Het Stedelijk Museum heeft door een intensieve verbouwing moeten verhuizen en met de op korte termijn gereedkomende nieuwbouw is het nog maar de vraag of het Stedelijk Museum daadwerkelijk ‘terug aan de top’ komt zoals de Commissie Sanders voor ogen stond, want de budgetten van het museum blijven internationaal vergeleken klein. Het Tropenmuseum is een omstreden instituut in een postkoloniaal tijdperk en heeft de schijn tegen, wat beperkend werkt op de flexibiliteit en innovatie, die een voorwaarde zijn in een tijd waarin door alle musea voortdurend de aandacht moet worden getrokken om het aantal bezoekers op pijl te houden. Het AAMU tenslotte, is een nichemuseum, een museum met een smalle taakstelling, die gedragen door vrijwilligers en een gulle vriendenvereniging het hoofd tot nu toe boven water kan houden, terwijl door de conservator op creatieve wijze wordt geprobeerd om het museum te vernieuwen, om het smalle taakgebied op te rekken en de positie van het AAMU als gesprekspartner in de hedendaagse kunstwereld te vergroten. Het AAMU wordt desondanks nog niet gezien als volwaardig onderdeel van de hedendaagse kunstwereld, zoals wel blijkt uit de beperkte landelijke pers aandacht en de wijze waarop Van Nieuwenhuizen het AAMU bespreekt: niet zozeer op basis van gelijkheid, maar in termen van ‘leuk’ en ‘best heel aardig’. De handelaar/verzamelaar Joop Groen vat het probleem als volgt samen: Traditionele Aboriginal kunst is (grafisch) prachtig en authentiek. Als het lijkt op traditionele Aboriginal kunst is het ‘nadoen voor het geld’ en pas als het niet meer lijkt op traditionele kunst, komt het in aanmerking voor ‘hedendaags’ en kan het meedingen in de internationale hedendaagse kunstwereld. Ook Bronwasser vindt het Aboriginal kunst aantrekkelijk, maar zij is behoedzamer dan Groen: het is immers niet aan de criticus om werk in termen van goed of slecht te beoordelen. Hoewel de combinatietentoonstellingen van het AAMU (eenmalig) publiciteit zal opleveren, moet het museum ook uitkijken voor het verwijt dat het museum verkeerd categoriseert of ordent en dus daarmee ondeskundig over zal komen. De academicus Kitty Zijlmans is helder in haar oordeel dat het AAMU een tijdelijk fenomeen is. Na verloop van tijd kan dit (in termen van Faber) ‘kunstmatig podium’ verdwijnen, omdat Aboriginal kunstenaars in de langer bestaande instellingen zoals het Stedelijk Museum zullen worden opgenomen. Zoals uit de definitie van de ICOM blijkt is een tijdelijk museum echter geen museum. Petitjean is dan ook inventief om te voorkomen dat het AAMU over vijf jaar niet meer (voor hedendaagse kunstwereld) bestaat. Deze pogingen zijn succesvol tot op zekere hoogte: de combinatie van werk van Aboriginal kunstenaars met werk van Broodthaers wordt door alle geïnterviewden afgekeurd als ‘gezocht’.

Het AAMU bevindt zich dus in een lastige positie en het is de vraag of Petitjean iets te verwachten heeft van Zijlmans’ *World Art Studies*: Geen enkele zichzelf respecterende kunstenaar, westers of niet, zoekt erkenning op basis van zijn nationaliteit of etnische achtergrond. Het AAMU blijft, met de trend die Petitjean heeft ingezet een nichemuseum, een kunstmatig podium, met een kunstmatig (in termen van Faber) globaal belang. Omdat weinig Aboriginals direct met niet-westerlingen in contact staan en dat ook niet zullen gaan doen op basis van positieve economische ontwikkelingen (zoals in geval van China en India), is de uitwisseling niet groot en het belang van Europeanen ook niet groot om dat te ondernemen.

Het is een kwestie van tijd voordat het museum zichzelf overbodig heeft gemaakt voor het behalen van de missie. Als het museum Aboriginal kunst meer dienst wil bewijzen, is het raadzaam om de blik te richten op het internationale circuit. Deze schaalvergroting kan dan leiden tot een grotere erkenning en legitimiteit: bij te weinig belang in een Aboriginal kunstmuseum in Nederland is er misschien meer belang op Europees niveau. Dat zal ook het belang van het AAMU voor collega kunstmusea in Nederland vergroten.

Literatuur

Abbing, H. *Why are artists poor? The exceptional Economy of the Arts*. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2004.

‘Aboriginal kunst is de boombast voorbij’. *NRC Handelsblad*, 03-04-2002.

‘Aboriginal kunst met boodschap’. *NRC Handelsblad*, 11-12-2007.

Abrahams, M.H. *The mirror and the lamp : romantic theory and the critical tradition*. New York: Oxford University Press, 1953.

Ashton, D. ‘On an epoch of paradox: ‘Primitivism’ at the Museum of Modern Art’. *In: Arts Magazine* LI/3, nov. 1984, p67-79.

Bardoel, K. ‘Door andere ogen. De receptie van niet westerse kunst in de westerse museumwereld’. Doctoraalscriptie wijsbegeerte, Universiteit van Amsterdam. 2007

Becker, H.S. *Art Worlds*. Berkeley/Los Angeles/London: University of California Press, 1982.

Bergvelt, E. et al. *80 jaar wonen in het Stedelijk*. Catalogus Stedelijk Museum, Amsterdam: Stadsdrukkerij Amsterdam, 1981.

Bergvelt/Meijers/Rijnders (red.). *Kabinetten, galerijen en musea, het verzamelen en presenteren van naturalia en kunst van 1500 tot heden*. Zwolle: Waanders, 2005.

Bouquet, M. ‘Het negentiende eeuwse openbare etnografische museum’ *In: Bergvelt/Meijers/Rijnders* 2005, p203-233.

Brakel, van K. en S. Legêne. *Collecting at cultural crossroads. Collection policies and approaches (2008-2012) of the Tropenmuseum*. Amsterdam: KIT publishers, 2008 (Bulletin 381).

Clifford, J. *Histories of the tribal and the modern*. *In: ‘Art in America’*, april 1985, p164-177.

‘Contact met Aboriginals heeft mijn leven verrijkt’, *De Telegraaf*, 05-03-2002.

Damen, B. ‘Van rariteit tot wereldkunst. De receptie van niet-westerse eigentijdse kunst in de volkenkundige musea en de musea voor moderne kunst in Nederland vanaf de oprichting van het eerste volkenkundige museum’. Doctoraalscriptie Culturele Studies, Universiteit van Amsterdam. 1993.

Danzker, J.A. *Droombeelden: Aboriginal kunst uit de Western Desert*, München: Prestel, 1995.

Donkers, K. *Eén wereld, duizend verhalen. Tropenmuseum Amsterdam*. Wormerveer: Kunstafdrukkerij Mercurius, 2006.

Duuren, van D. *125 jaar verzamelen: Tropenmuseum Amsterdam*. Amsterdam: KIT, 1990

Elkins, J. en M. Newman et al. *The State of Art Criticism*. New York en London: Routledge, 2008.

Elzerman, H. 'Het tentoonstellen van niet-westerse kunst in westerse musea'. Doctoraalscriptie Culturele Studies, Universiteit van Amsterdam. 1996

Emmens, J.A. en E. de Jongh. 'De kunsttheorie van Cobra 1848-1948'. In: *Simiolus* 1 (1966-1967) p51-65.

Errington, S.E. *The death of authentic primitive art and other tales of progress*, Berkeley, CA: University of California press, 1998.

Faber, P en A.Bol, *Aboriginal kunst: uit het hart van Australië*, Amsterdam: Valeton, 1995.

Faber, P. (red.) 'Verslag Moderne kunst in Ontwikkelingslanden'. Amsterdam: het Tropenmuseum, 1985.

Gombrich, E.H., *The preference for the primitive: episodes in the history of western taste and art*, Londen: Phaidon, 2002.

'Grootmeesters, van traditie naar hedendaagse kunst', in *Kunst en Antiekrevue*, november 2006 – januari 2007, p53-54.

'Hirst hoort in het Tropenmuseum', *De Volkskrant*, 06-12-2008.

'Jaarverslag AAMU 2002'. Utrecht: AAMU, 2002.

'Jaarverslag AAMU 2003'.

'Jaarverslag AAMU 2004'.

'Jaarverslag AAMU 2005'.

'Jaarverslag AAMU 2006'.

Jansen van Galen, J. en Schreurs, H. *Het huis van nu, waar de toekomst is. Een kleine historie van het Stedelijk Museum Amsterdam, 1895-1995*. Naarden: V+K publishing, 1995.

Kempers, B. 'Stichters en schenkers. Particuliere verzamelaars en openbare kunstmusea in Europa en de Verenigde Staten'. In: Bergvelt/Meijers/Rijnders (red.) *Verzamelen. Van rariteitenkabinet tot kunstmuseum*. Heerlen: Gaade Uitgevers, 1993, p385-407.

Kleinert, S. M. Neale, R. Bancroft, *The Oxford companion to Aboriginal art and culture*. Melbourne: Oxford University press, 2000.

Konijn, F. 'Presentatie in kunstmusea na de Tweede Wereldoorlog'. In: Bergvelt/Meijers/Rijnders 2005, p415- 453.

Legêne, S. 'Past and future behind a colonial façade: the Tropenmuseum in Amsterdam'. In: *Archiv für Völkerkunde* 50 (1999), p265-274.

Leigh, N. 'Building the Image of Modern Art. The Rhetoric of Two museums and the Representation and Canonization of Modern Art (1935-1975): the Stedelijk Museum in Amsterdam and the Museum of Modern Art in New York'. Proefschrift Universiteit Leiden. Leiden, 2008.

Martis, A. 'Een opvoeder verliest zijn greep, hoe het Stedelijk zijn voorhoedepositie kwijtraakte'. In: *100 jaar Stedelijk, Kunstschrift* (39ste jaargang), nr.5 1995, p39-44.

- McIntyre, D. en K. Wehner (ed.). *National Museums. Negotiating Histories. Conference Proceedings*. Canberra: Goanna Print, 2001.
- Mensch, van P. 'Nieuwe museologie. Identiteit of erfgoed?' In: R. van der Laarse (red.). *Bezeten van Vroeger. Erfgoed, identiteit en musealisering*. Amsterdam: Het Spinhuis, 2005. p176-193.
- Mignot, D. *UABC Catalogus*, Stedelijk Museum, Amsterdam, 1989.
- Morphy, H., *Aboriginal art*, London: Phaidon, 1998
- 'Oogkleppen bij musea'. NRC Handelsblad, 13-06-08.
- 'Opnieuw kijken. Recensie hedendaagse fotografie uit Afrika'. *De Volkskrant*, 03-07-08.
- Petitjean, G. 'Indigenous Australian art in Europe: positioning the Aboriginal Art Museum, Utrecht'. In: *Art Monthly Australia* 186 (dec.) 2005-2006, p50-53.
- Plantenga, J. 'Samenwerking aan het Museumplein : verzelfstandiging en verzakelijking van het Rijksmuseum Amsterdam, het Van Gogh Museum en het Stedelijk Museum Amsterdam'. Doctoraalscriptie Algemene Cultuurwetenschappen, Universiteit van Amsterdam, 2007.
- Rijnders, M. 'Uit de geschiedenis van het verzamelen'. In: Bergvelt/Meijers/Rijnders 2005, p7-14.
- Roodenburg-Schadd, C. *Expressie en ordening : het verzamelbeleid van Willem Sandberg voor het Stedelijk Museum 1945-1962*. Rotterdam: NAI uitgevers, 2004.
- Sanders, M. et al. 'Het Stedelijk Museum : terug naar de top. Advies commissie toekomst Stedelijk Museum'. Amsterdam: Gemeente Amsterdam, 2003.
- Schooneveld, van W. 'Tropenmuseum Amsterdam 1950 – heden' . Doctoraalscriptie Cultuurwetenschappen Open universiteit, 2002.
- Steenbergen, R. *Iets wat zo veel kost, is alles waard: verzamelaars van moderne kunst in Nederland*. Amsterdam: Vassalluci, 2002 (Proefschrift Universiteit van Amsterdam).
- Stokvis, W. *Cobra. Geschiedenis, voorspel en betekenis van een beweging in de kunst van na de Tweede Wereldoorlog*. Amsterdam, 1990 (bewerking oorspronkelijke dissertatie 1973).
- 'Utrecht krijgt museum Aboriginal-kunst', *De Volkskrant*, 01-03-01.
- Uitert, van E. 'Hoe een directeur zijn keuzes maakt, het Stedelijk van De Wilde'. In: *100 jaar Stedelijk, Kunstschrift* (39ste jaargang), nr.5 1995, p30-39.
- Vaessen, J.A.M.F. *Musea in een museale cultuur. De problematische legitimering van het kunstmuseum*. Zeist: Kerckebosch, 1986 (Proefschrift Katholieke Hogeschool Tilburg).
- Voolstra, G. 'Met Haat en liefde. De relatie tussen het Stedelijk Museum Amsterdam en de Amsterdamse kunsthandels en galleries in de periode 1945-1993'. Doctoraalscriptie Kunstgeschiedenis Universiteit van Utrecht, 1997.

Welling, W. 'De vitaliteit van een oeroude kunsttraditie : het Aboriginal Art Museum'. *In: Kunstbeeld*. 27(2003)(mrt), p20-24.

Welling, W. *Hedendaagse kunst in het Afrika Museum, de collectie Valk en verder*. Berg en Dal: Afrika Museum, 2006.

Zijlmans, K. 'An Intercultural Perspective in Art History: Beyond Othering and Appropriation'. *In: Elkins, J. (red.) Is Art History Global?*. New York/London: Routledge, 2007.

Zijlmans, K. en W. van Damme (red.). *World Art Studies: Exploring Concepts and Approaches*. Amsterdam: Valiz, 2008.

'Zonder land geen leven', *NRC Handelsblad*, 23-02-2001.

Afbeeldingen:

Titelpagina: Een schoonmaker veegt voor een installatie van Brook Andrew getiteld "Loop. A Map of the World" op de Melbourne Art Fair July 29, 2008 Bron: http://www.nancarrow-webdesk.com/warehouse/storage2/2008-w30/img.278930_t.jpg, zoals op 7-4-09

Afbeelding 8: Picasso, Les demoiselles d'Avignon' (1907).
<http://www.keees.com/weblog/artikelen-A001/054/avignon.html>, zoals op 04-03-2009.

Afbeelding 9: Het AAMU. http://www.ratethismuseum.com/files/IMG_1320.JPG, zoals op 05-12-08

Afbeelding 10: Het logo tot 2005.
<http://www.cultuurmatch.nl/DynamicMedia/logo%20aam.jpg%20klein.jpg>, zoals op 12-03-09.

Afbeelding 11: Het huidige logo. www.aamu.nl, zoals op 11-06-09.

Afbeelding 12: Abstract, Felix de Boeck. www.muftdb.org, zoals op 22-10-08.

Afbeelding 13: Carte Du Monde Utopique, Marcel Broodthaers
<http://www.muftdb.org/content/user/Image/BK%202151.jpg>, zoals op 01/01/09.

Afbeelding 14: Bericht in de Los Angeles Times, 27 februari 1949.

Afbeelding 8 : Ronnie Tjampitjinpa, Tingary Cycle,
<http://www.aboriginalartstore.com.au/aboriginal-art/ronnie-tjampitjinpa/tingari-cycle-25/index.php>, zoals op 22-05-2009.

Afbeelding 9: John Mawurndjul voor één van zijn werken,
<http://www.abc.net.au/news/features/img/Artsblog/aborartblog.jpg>. Zoals op 29-05-09.

Bijlage

Interview Paul Faber

14 augustus 2008, het Tropenmuseum, Amsterdam

Groeiende aandacht voor hedendaagse niet westerse kunst is iets dat in de hele volkenkundige sectie vanaf de jaren 70 heel gradueel is toegenomen: er kwamen steeds meer kunsthistorici. Heel voorzichtig, veel conservatoren moesten daar nog niet zoveel van hebben, van tentoonstellen en collectie opbouwen. Wat toen in Rotterdam gebeurde is van belang voor de verklaring van de toegenomen aandacht voor Aboriginal kunst in Nederland. Oceanië is voor het KIT qua verzamelen een afgesloten periode, na de overdracht van Nieuw Guinea is men daarmee gestopt. 'Tropenmuseum junior' heeft er wel aandacht aan besteed, begin jaren 90, gedurende 2,5 jaar. Ad Borsboom was toen adviseur en er is schilderwerk voor aangekocht.

Faber is nog nooit in het AAMU geweest, maar heeft wel de nodige uitnodigingen gezien. Het is echt een niche museum, hij denkt dat dat een probleem is. Hij ziet een interessante parallel met de Foundation Indian Artists, maar ook een interessant verschil. Daarbij gebeurt van alles, het is een veel grotere bron en de verscheidenheid is ook groter. Het AAMU is toch curieuze geografische of culturele grenzen opleggen, waarvan het de vraag is: hoe significant is dat nog? Dat geldt ook voor Afrika: er geboren zijn, is dat nog een significant uitgangspunt? Volgens Faber is dit een gepasseerd station. Aboriginals zijn een klein segment, heeft dat bestaanswaarde. Hij kan zich niet voorstellen dat dat nog vijf jaar bestaat. Het is zoals de eerste feministische golf, het heeft als waarde dat je wat harder op de trom kan slaan. Die combinatietentoonstellingen zijn dan manieren om het wat langer interessant te houden. Interessante kunstenaars blijven altijd over. Het beoordelen op kwaliteit en waar ze thematisch mee bezig zijn zal blijven, maar niet: bent u wel een echte Aboriginal? Het AAMU is sympathiek, maar fasegebonden, eerder een curiositeit dan weg naar de toekomst.

Waardevermeerdering door je kunst in een museum te hangen is niet je belangrijkste motivatie. Zoals bij de Indian Artist Foundation, dat blijft vechten tegen de bierkaai en je krijgt er weinig meetbaar resultaat voor terug. Ze gooien het ook niet weer zo op de veiling. Er zijn wel handiger manieren. Het wordt door het AAMU vast wel vanuit gemeente interesse en passie gedaan.

Is het theoretisch mogelijk om een hedendaagse, moderne Aboriginalarttentoonstelling in het Tropenmuseum te houden?

Faber denkt van niet. Er zijn veel discussies over moderne kunst in het Tropenmuseum. Het verslag *Moderne kunst in ontwikkelingslanden* is het begin geweest daarvan. Het is heel lang beleid geweest, om wel tentoon te stellen maar niet aan te kopen, maar dit is conservatief en dooiig standpunt gebleken, want het Tropenmuseum heeft zich ook gecommitteerd aan hedendaagse cultuuruitingen, waaronder veel popular art. We kunnen niet ontkennen dat een groot deel van de moderne kunstuitingen autonome kunst wereldwijd is en dat wordt steeds sterker en uitgebreider. Heel veel dingen waar we ons vroeger mee bezig hielden, zijn nu minder interessant: iedereen draagt een spijkerbroek. Nu zijn er concrete stappen genomen, zoals het feit dat Wouter Welling is ingehuurd, om structureel te gaan aankopen. In de nieuwe collectienota is dit ook expliciet genoemd. Moderne kunst in het tropenmuseum? Ja, maar *hoe* dat is de vraag. We gaan geen landtentoonstellingen meer maken. Er zijn twee alternatieve methodieken: 1: Individuele kwaliteit, niet omdat ze uit dat land komt, maar wat ze te melden heeft en de manier waarop dat gebeurt. 2^e methodiek is thematisch te werk te gaan, zoals 'migratie' of 'identiteitsconflicten'. Dan

zoekt men een groep mensen bij elkaar die elkaar juist op dat punt heel goed aanvullen. Deze positieve keuze is dus heel erg gekoppeld aan de negatieve keuze tegen 'landtentoonstellingen'.

We zijn gekoppeld aan het ministerie van buitenlandse zaken, Ambassades komen vaak leuren, met een tentoonstelling die dan vaak als los zand aan elkaar hangt. Dit [AAMU] zouden we niet snel meer doen, museale link naar een specifieke regio is achterhaald. Tentoonstellingen over specifieke culturen zullen we zeker nog doen, maar dan kies je echt om een bepaalde cultuur juist te definiëren, maar dan doen we daarnaast niet een tentoonstelling over Surinaamse kunstenaars. Want daar zitten net zoveel verschillen in als bij Nederlandse kunstenaars. De noemer waarop je ze bij elkaar brengt is dan te smal.

Het Stedelijk zal dit [AAMU] ook niet doen. 'Wij, het groepje dat zich met kunst uit niet westerse landen bezighoudt, hebben altijd gedacht dat het Stedelijk daar wat actiever in wordt. Daarin zijn we wel een beetje teleurgesteld geraakt'. Het is allemaal zeer marginaal, ze opereren vanuit een afgeronde kunstdiscussie, om te kijken of iemand daaraan te koppelen valt. Ze hebben wel een fototentoonstelling genomen – met prominent conservator – dat begeeft zich op de grens. Het is nog steeds gebonden aan een continent, maar daar zit wel een hele sterke redenering achter waarom. Afrika als bindend thema, wat betekent het en hoe geven mensen daar vorm aan. Maar die tentoonstelling is een uitzondering, hij kan zich niet voorstellen dat ze een tentoonstelling over Aboriginal art zouden maken. Fuchs zei: 'we zijn geëngelijkt aan een ongaand discussie, we laten geen discussies zijn die zich daar min of meer los van, autonoom een andere richting in ontwikkelen'. Dat vindt Faber een zwaktebod. Als je daarvoor kiest moet je daarin wel investeren, je moet het eigen maken. Dat is wel iets dat al zolang speelt, dat je je daaraan niet kan onttrekken. Je moet je sowieso verstaan met veel meer verschillende wereldkunstenaars met eigen bagage, wat Faber alleen maar spannend vindt: om te kijken of je daar als instituut weer een niche in kan vormen. Het Stedelijk Museum baseert zich ook op persoonlijke invalshoeken, want de keuze valt vaak op kunstenaars die op een of ander manier in hun profiel passen. Het kan best zijn dat dat profiel aan het veranderen is, maar dat is moeilijk om te zeggen gebaseerd op de laatste paar jaar.

In de toekomst zijn er twee tendensen, bijna haaks op elkaar staand: het globale circuit en het lokale. Voor Australië blijven een aantal kunstenaars heel relevant, juist omdat ze met erfgoed, gedachtegangen, beeldtaal werken die op die plekken betekenis hebben en een historische relevantie en erkenning bieden. Dat is lokaal een meerwaarde die internationaal ontbreekt. Een paar zal ernaar streven en er in slagen om ook in internationaal circuit door te breken. De scheidslijn is moeilijk te bepalen, maar dat die er ligt is evident. Het zijn grote groepen rondzwevende kunstenaars, die op een gegeven moment opvallen bij een conservator. Mensen waaien van het ene naar het andere kamp. De meeste komen daar [in het westen buiten Australië, relevant voor het globale] nooit terecht. Het Stedelijk richt zich op dat grote [globale], Het Tropenmuseum probeert zijn positie te definiëren met wat meer lokaal: we willen niet net zo doen als het Stedelijk. 'We hebben een taak om meer te laten zien dan wat al bekend is. Nieuw werk moet relevant licht werpen op het oudere werk, ook met oudere collecties kunnen combineren. Daar zit de plaats van het Tropenmuseum in het circuit'.

Voordeel van het AAMU is dat ze niet mee hoeven te doen met die race, waardoor ze de wat onbekendere mensen aan het woord kunnen laten, die lokaal belangrijker zijn en waarvoor toch een aantal liefhebbers aanwezig is. Het is dus een luxepositie, het zal niet in veel landen voorkomen, zo'n apart soort etalage. Maar het is een kunstmatig podium, alsof je in Australië in de grond kan kruipen en er hier plotseling uit kan komen.

'We willen niet alleen iets anders laten zien dan het Stedelijk museum, maar dat willen we ook anders gaan inpakken. Een aanbeveling die ik zelf heb gedaan (en wat we de komende vier jaar ook gaan doen) is een solotentoonstelling maken. We doen dat musealer dan een galerie, dus niet

werken van het laatste jaar, maar meer de ontwikkeling van de kunstenaar schetsend. Dus we willen veel bruiklenen van eigenaren en musea, om een breder en genuanceerder beeld kunnen maken'. Veel intensievere samenwerking met de kunstenaar zelf is belangrijk en dat hij bijvoorbeeld een jongere kunstenaar uit die regio meeneemt. Maar ook zal op workshops en op interactie met het publiek worden ingezet, om die laten reageren op het museum.

Deze omgeving is alles behalve een white cube, maar staat stijf van de geschiedenis, als oud koloniaal instituut. Dus dat maakt het voor sommige kunstenaars alleen maar weer interessanter om hier te exposeren. Een beladen omgeving vol met collectie. 'Ook daarin willen we veel meer zijn dan: we hangen 10 mooie werken op. Het is veel meer de bedoeling dat dat een reagerend en interactief platform wordt. Op die manier ga je ook heel anders verzamelen. We zullen dus niet zozeer de kunstmarkt scannen, maar vooral goede relaties met kunstenaars aankweken. Of misschien wel opdrachten geven – iets dat we sowieso al vrij lang doen. Of in overleg met kunstenaar kijken waar we een belangrijke aankoop kunnen verrichten. Je kunt ook niet een representatieve collectie wereldkunst formeren, dat is niet te doen'. Wouter Welling zal dit op zich nemen voor het Tropenmuseum: hij presenteert half september [2008] een aantal kunstenaars, heeft met iedereen gesproken en kent de geschiedenis van het instituut. Liever een paar werken van een bepaalde kunstenaar die precies in het profiel past, dan te streven naar representatieve collecties Indonesische kunst. 'We proberen ook onze uitgangspunten zo duidelijk mogelijk te expliciteren. Dit zijn we van huis uit en hier gaan we heen'.

Interview Joop Groen – Handelaar/verzamelaar

1 oktober 2008, huisadres familie Groen, Vlaardingen

Ik ben al een tijdje gestopt met etnografica, wat ik er altijd bij heb gedaan maar wel professioneel. Ik ben in de jaren 80 voor het laatst in Afrika geweest, maar toen was het al niet meer interessant om daar kunst te kopen, zeker niet voor de verkoop. In de jaren 30 was het al een beetje afgelopen. Moderne kunst is gelukkig in opkomst in Afrika. Maar het meeste wat je nu in grote winkels koopt, dat noemen we 'airportcraft', dat is natuurlijk gewoon voor de toerist gemaakt.

Waarom combineert u moderne Nederlandse kunst met Afrikaanse kunst?

Je hebt een smaak opgebouwd. Er zit veel affiniteit in. Jan Wolkers, Karel Appel zagen wat in primitieve kunst. Dat is zo gek met beeldende kunst: op het moment dat het in Nederland ontstaat, ontstaat hetzelfde in Australië bij moderne kunstenaars of in Engeland. Hedendaagse kunst heeft te maken met wat er nu gebeurt, dat vergeten een hoop mensen, het is emotie van deze tijd. Dat kan niet altijd mooi zijn. Een schilderij van de oorlog in Vietnam kan niet een esthetisch mooi schilderij zijn. Beeldende kunst is toch wat anders, het moet meer zijn dan je ziet.

Spelen musea een rol voor u als verzamelaar?

Ik ben wel een regelmatig museumbezoeker. Ik heb me nooit laten leiden door dingen die interessant zijn of die ineens in prijs stijgen. We hebben altijd hedendaagse kunst verzameld, en dan verzamel je vooral kunst uit de 'nulperiode', de jaren zestig met Jan Schoonhoven. Maar dat is nu onbetaalbaar geworden. We verzamelen nu vooral werk dat toch alweer een aantal jaren oud is. Met dat hele wilde hoeft van mij niet, ik zoek wel wat vakmanschap. Het is tegenwoordig wel erg makkelijk – niet iedereen hoor, er zijn nog wel serieuze kunstenaars en kunstenaresses.

Welke musea spelen een rol?

Boymans, Stedelijk Museum Schiedam, waar wij een expositie hebben gehad. Maar ook kleinere musea die gespecialiseerd zijn. Stedelijk in Amsterdam ook wel, maar die nieuwe locatie vond ik niet zo prettig. Verder het Haags Gemeentemuseum, die bijzondere tentoonstellingen hebben, van kunstenaars waar niemand iets van gehoord heeft. Maar ook de Kunsthal Rotterdam, het Kröller Müller en het Groninger Museum. We gaan naar beurzen, bijvoorbeeld de Tribal Art Fair

in de Duif 30 oktober. We gaan niet veel naar Galeriers, we staan ook bijna nergens op de mailinglist. Ik koop wel bladen, daar vind je voldoende in. Ik vind het altijd leuk om die extreme prijzen te lezen, had ik het toen maar...Maar, zo werkt het niet. Je moet als verzamelaar kopen wat je mooi vind. En dat het later wat meer waard wordt, so what? Ik verkoop het toch niet. Dan hoop je dat je kinderen het leuk vinden en de kinderen vinden het ook leuk. Het is moeilijk als je als verzamelaar van je spullen af wilt om dat onder te brengen bij een museum. De grote musea zitten niet te wachten op objecten waar ze er zelf ook al 8 van hebben. Als je een Marlene Dumas wilt schenken zeggen ze: 'kom maar hier'. Je verzamelt voor jezelf, met alle risico's van dien.

Kent u het AAMU?

Daar ben ik één keer geweest.

Wat vindt u moderne, eigentijdse Aboriginal beeldende kunst?

Boeiend, maar ik denk dat dat toch voor de toerist veel gemaakt wordt. Ik vind het fantastisch dat die mensen er een dikke boterham mee verdienen, maar het is zoals 20 jaar geleden, toen je die native art had, prachtig. Ik ben grafisch vormgever en het is heerlijk om te zien dit, het kleurgebruik, ja fantastisch. Maar dat zijn wel weer de uitgeselecteerde mensen. Ik heb altijd het idee dat bij de Aboriginals het idee te kennen wordt gegeven, dat iedereen dat maar zo doet. Vroeger had je die native art van Grandma Moses enzovoort, die begon ineens te schilderen en dat leverde veel geld op. Ook in Roemenië gingen hele dorpen schilderen, want dat leverde veel meer op dan de piepers die ze verbouwden. Daar zitten commerciële krachten achter. Maar ik vind het prachtig, het is gewoon goed.

Is uw galerie/collectie een plek voor hedendaagse Aboriginal beeldende kunst?

Als ik nog zou handelen wel, maar dan de klassieke dingen, de ouwe dingen. Ik zou nooit in dingen handelen die niet authentiek zijn, laat ik het zo maar zeggen. [Ik laat hedendaagse Aboriginal werken uit de AAMU brochure zien] Ja, dat noem ik teruggrijpen, je kan nog zien dat het anders is.

Is dat een beetje gecorrumpeerd?

Ja dat denk ik wel, maar weten doe ik het niet. Ze moeten het gezien hebben, ze hebben allemaal iets van hun eigen kunst gezien, waardoor ze tot dit soort dingen komen. Het spontane wat mensen hebben wordt altijd uit hun vingers getrokken. Dat ze tegen gehandicapten of geestelijk gehandicapten zeggen: 'je moet het eens in kleur gaan doen'. Als ze vinden dat ze het in kleur moeten doen, doen ze het wel in kleur. Ik denk dat er teveel is gestuurd. Het heeft zoveel met geld te maken tegenwoordig en dat vind ik zo jammer. De handel heeft het helemaal overgenomen.

Wat vindt u van de manier waarop dat werk tentoon wordt gesteld in het AAMU? (samen met Broodthaers en op een manier zoals een Galerie of het Stedelijk Museum dat zou doen)

Broodthaers vind ik fantastisch. Hij was daar wel eerder dan de huidige Aboriginal kunstenaars. Het komt veel voor, de nieuwe trend is een beetje dat steeds meer galeriers in Afrikaanse kunst, Aboriginal kunst, of kunst uit Oceanië handelen en dan zie je ook moderne kunst hangen en vooral de klassiekere. Maar of dat ze dat nou doen omdat ze dat zó mooie combinatie vinden, of dat het te maken heeft met de bescheiden prijzen in vergelijking met hedendaagse kunst. Het is natuurlijk hedendaagse kunst, maar wel erg afgeleid van de oude kunst. Begin van Afrikaanse moderne kunst was ook zo. Dan zag je bijvoorbeeld steeds de invloeden van Afrikaanse maskers. Je bleef zien dat dat Afrikaans was. Nu ontstaat er echt eigentijdse kunst, niet meer die roots. Das ook bij Nederlandse kunst: zien we daar nog steeds de Amsterdamse grachten in bij wijze van spreken?

Is het Tropenmuseum een plek voor moderne, eigentijdse Aboriginal kunst?

Eerlijk gezegd niet. Het Tropenmuseum is tien jaar geleden een educatief museum geworden. En dan moet alles hedendaags, zo van wat ze allemaal gemaakt hebben uit armoede. Kunst van die mensen mocht niet meer zo'n jaar of tien geleden. Nu is de trend weer terug, nu wordt alles weer getoond.

Is het Stedelijk Museum een plek voor hedendaagse Aboriginal beeldende kunst?

Ja, maar dan in een zijafdeling, niet gecombineerd met iemand die met grafische dingen bezig is. Ik zou dat persoonlijk niet doen. Ik zou dat gescheiden houden. Ik vind het heel mooi, maar als je het plaatst in de context van Broodthaers, wat heel anders is, want je kunt niet zeggen dat werk van Broodthaers mooi is, maar het boeit wel. Je combineert omdat het op elkaar lijkt, maar het moet ook affiniteit hebben qua impact. Aboriginal kunst kan wel, maar dan moet je zeggen dat dat op dit moment wordt gemaakt, maar niet combineren. Vroeger was Aboriginal kunst niet voor de mooi of verkoop, maar om de voorouders te bezoeken. En nu is het decoratieve kunstnijverheid. Daarom is het Stedelijk museum geen plek daarvoor.

Is een onderscheid tussen westerse en niet-westerse kunst nodig?

Ik zou me best kunnen voorstellen dat op een gegeven moment een aantal Aboriginal kunstenaars, echt hedendaagse kunstenaars zijn, maar dan hoef je ook niet perse te zien dat ze die vormen gebruiken. Dat zie je ook in het Afrikamuseum, daar is het ook strikt gescheiden, moderne, hedendaagse kunst heeft een eigen conservator en is gescheiden van de traditionelere kunst. En dat vind ik het positieve. [...] Ik heb mijn twijfels als ze die oude cultvormen gaan gebruiken. Ik weet niet of dat echt is. Aboriginal kunst is niet hedendaags, want het zijn kopieën van vroeger. Het blijft nadoen.

Welke toekomst voorziet u voor de moderne, hedendaagse Aboriginal kunst in Nederland?

Wat moeten ze doen om in het Stedelijk museum te komen? Kunst is universeel dat kan iedereen maken. Tegenwoordig worden schilderijen gemaakt, die overal gemaakt hadden kunnen zijn. Ik kan me bijna niet voorstellen dat er verzamelaars zijn die dat [wijst op hedendaagse Aboriginal kunst TL] in hun eigen collectie hebben, die dat combineren met hun eigen moderne kunst zoals Marlene Dumas. Maar misschien vergis ik me daar compleet in. Het zou wel kunnen in de Kunsthal maar niet in zoiets als het Stedelijk.

Interview Kitty Zijlmans

22 oktober, faculteit Geesteswetenschappen, Leiden

Ik word veel gevraagd om juist ook vanuit dat wereldwijde perspectief van World Art Studies mee te denken, we zitten echt nog aan het begin merk je. En één van de hot issues zijn de beoordelingscriteria voor beeldende kunst. Want er worden vaak impliciete beoordelingscriteria gehanteerd en die komen ergens vandaan, die stoelen ergens op. Het komt voort uit het internationale of westerse domein, de canon die impliciet wordt gebruikt. Als je nou kijkt naar kunst uit Afrika, midden oosten of middellandse zeegebied, daar spelen soms andere kwalificaties. Dat hele individualisme is niet altijd even belangrijk in alle andere culturen. En dan merk je dat als je daardoorheen wilt kunnen breken en mensen niet meteen wilt labelen, dat je dan opnieuw moet gaan kijken naar hoe je kunst nou eigenlijk beoordeelt. Dat is ongelooflijk basaal, want je komt heel dichtbij jezelf, want: welke normen leg jij aan? Ik denk dat dat ongelooflijk belangrijk is: laat zien wie je bent, laat zien waar je vandaan komt en waar je staat.

Waar wij mee bezig zijn, dat is al een paar jaar op gang en een verbreding van de kunstgeschiedenis, in ieder geval conceptueel naar wat wij dan World Art Studies zijn gaan noemen, en dat moet je ook heel direct lezen als W.A.S. Dus ik wil niet naar de term wereldkunst of wereldkunstgeschiedenis toe. Ik vind dat een totale foute term, omdat dat de associatie oproept met wereldmuziek en dat is dus alles behalve de westerse dominante canon. En dat irriteert me mateloos. Met W.A.S. willen wij juist aangeven, dat wij de studie van kunst wereldwijd en eigenlijk van alle tijden serieus willen nemen. Wij willen van die term 'niet-westen' af, want dat is ook weer negatief: je hebt het westen als centrum en alles wat daarvan afwijkt is dan het niet-westen. Nou dat is dus immens veel groter dan het stuk westen als je het kwantitatief zou bekijken.

Wij hebben kunst geënt op de opvattingen van de taalkunde over taal als wereldwijd fenomeen, namelijk kunst als wereldwijde menselijke eigenschap of in elk geval een panmenselijk verschijnsel. Wat we inmiddels weten (en dat is gewoon hard onderzoek) is dat wij allemaal afstammen van één soort. Die soort is ontstaan in Afrika en uitgewaaierd over de hele wereld en die heeft zich biogeografisch aangepast aan de biogeografie van de omgeving. Er is dus geen enkele reden om aan te geven dat buiten Europese culturen niet tot eenzelfde soort creativiteit of ontwikkeling komen of geen kunstbegrip zouden hebben. Inmiddels is W.A.S. of mondiaal kijken aan het opkomen, overal bijna wereldwijd zie je dat er ineens interesse is, dat er cursussen worden gegeven, dat men aan het oriënteren is. Er zijn ook legio boeken verschenen, die allemaal daarnaar verwijzen: *Is art history global?* van James Elkins, *Weltsprache der Kunst* van Eibesfelt en *Atlas of World Art* van John Onains. Overigens hebben we de term van hem overgenomen. Wij hebben wel gemeend ons vooral hierop te moeten richten: Exploring concepts and approaches, want er is nog niet een echt theoretisch boek over W.A.S.

In 2005 was in Museum Jean Tinguely een congres verbonden aan het feit dat John Mwarongule, een Aboriginal uit Australië, een overzichtstentoonstelling kreeg in dat museum. En dat is een bijzondere gelegenheid geweest omdat het een van de eerste keren was dat het werk van deze kunstenaar of van zo'n kunstenaar in het concept van noem het maar een white cube is ondergebracht, namelijk in zijn ontwikkeling. Het was dus een overzichtstentoonstelling en chronologisch zo gehangen, dat je ook gewoon stomweg een ontwikkeling in zijn werk ziet, naar abstractie toe. Ik heb het er ook met collega-kunsthistorici over gehad. Waarom zou je niet met een ouderwetse stijlgeschiedenis, met een formele analyse kun je natuurlijk ook uitspraken doen over dat werk. [...] John Mwarongule is dus een hedendaagse Aboriginal kunstenaar uit Australië. En dat maakt hem hedendaags, maar nog niet eigentijds in de zin van internationaal zoals wij dat meestal formuleren en dan zit je eigenlijk meteen op een kernpunt. Dat hij zich ook bewust conformeert aan zijn traditie. Er is een bepaalde, kleine clan die een taal spreekt die ze vierhonderd kilometer verderop niet eens meer verstaan. [...] Er zijn ook Aboriginal kunstenaars die zich eigenlijk uit die traditie loshalen, en die veel meer naar dat internationale idioom gaan kijken. En dan krijg je veel meer een interculturalisatie van een hedendaagse taal of medium of video of performance art of weet ik veel voor mijn part gewoon olieverf, maar wel vaak nog met traditionele motieven, maar dan naar het heden toegehaald. Mwarongule gaat door op de motieven en de wereld die die kent, maar gebruikt nog wel de traditionele media, dus het boomschors, met een grasspriet schilderen.

In wat voor stadium is W.A.S. in Nederland? Want u zegt wel dat het upcoming is, maar in hoeverre gebeurt het bijvoorbeeld op andere universiteiten?

Vrijwel niet. Bij de andere opleiding kunstgeschiedenis die we hebben is dit geen onderwerp. Men kijkt ook wel verder dan het westen maar dat is niet principieel. Bij cultuurwetenschappen, ik merk het in Maastricht en Nijmegen, daar wordt iets meer gekeken, vanuit de theorie van postkolonialisme en er wordt wel gekeken naar de definitie van 'ik en de ander'. Das ook een heel

belangrijke onderzoeks invalshoek. Maar ik wil vanuit kunstgeschiedenis niet in 'ik en de ander' blijven hangen. Je ziet dat die theorievorming wel her en der wat ontwikkelt, meer binnen visuele studies, maar nog maar aarzelend binnen de kunstgeschiedenis. Bij musea zie je langzamerhand een groeiend bewustzijn: het Van Abbemuseum heeft een prijs voor culturele diversiteit gekregen, bij heel veel musea merk ik toch ook dat er gekeken wordt naar kunstenaars met een andere culturele achtergrond, die in Nederland – eindelijk mag ik wel zeggen – tentoonstellingen krijgen, opgenomen worden in het circuit. En een andere plek waar je het heel sterk ziet zijn de academische- dan vooral de 2^e graadsopleidingen, waar bijna de helft van de studenten uit het buitenland komt of een andere achtergrond heeft. Dus je ziet dat we ook demografisch veranderen. Heel veel instituties zeggen 'we moeten er iets mee doen', maar de vraag is heel vaak hoe dan? En wat dan verward wordt is een sociaal probleem met een kunstprobleem. En dat blijft botsen. Aandacht voor culturele diversiteit is vanuit emancipatie door de overheid gevoed. Ik vind dat het daar weg moet en dat het naar de kunst moet. Want anders blijf je de 'excuustruus' houden en deze kunstenaars willen ook op hun kwaliteit beoordeeld worden, maar dan kom je dus weer uit bij die beoordelingscriteria. Iedereen zoekt naar modellen om die integratie te begrijpen, om die interculturalisatie te begrijpen en om die kunst met een andere achtergrond beter neer te zetten.

Ervaart u of uw studenten in concrete gevallen wel eens weerstand tegen de opvattingen van WAS?

Jazeker. Lang niet iedereen vindt het nodig dat je zo breed kijkt en zo theoretiseert, andere komen juist specifiek voor dat denken. Ik heb bij musea totaal niet gemerkt dat het tegen zou werken, ik denk zelfs dat studenten een pré zouden hebben, maar wij hebben gewoon ook nog niet zoveel mensen die afgestudeerd zijn. Ik ben daar ook niet huiverig voor, want ik denk dat het zich verder ontwikkelt, omdat wij demografisch aan het veranderen zijn. Als je naar middelbare scholen kijkt waar de studenten van binnenkort vandaan komen, dan komt er al een veel kleuriger palet binnen. Er wordt wel eens gezegd vanuit de binnenkant van het vak: 'die westerse kunst is al zoveel en diep, we kunnen dit er niet allemaal nog bij doen'. Daar ben ik het volkomen mee eens, maar wij doen ook niet de kunstgeschiedenis van de wereld: ik zie het als een beginpunt dat je je openstelt voor het besef, dat wat zich hier ontwikkeld heeft in relatie staat tot een groter beeld, en dat je misschien ook een andere weg kan volgen. Het is dus bijna bewustmaking en geen survey kunstgeschiedenis van de wereld, van wat gebeurt er in India en wat in Indonesië? Dat is ten eerste godsonmogelijk, maar naar ons idee was hier ook meer behoefte aan.

Welke rol ziet u voor musea in het licht van uw artikel? Hebben zij een voortrekkersrol of hollen ze erachter aan?

Ik denk het eerste, om twee redenen. Musea zijn van iedereen, dus van die mensen die nu in Nederland wonen of een Nederlanderschap hebben, en dat er een duidelijke vertegenwoordiging, zichtbaarheid moet zijn van deze veranderende demografische samenstelling. Maar ook omdat er kunstenaars voortkomen uit die meervoudige culturele achtergrond of direct uit het buitenland. En dat ze zullen laten zien dat ze ook in de actualiteit staan en ook in die zin ik denk dat het ook een plek van debat zou kunnen zijn. Zoals bij dat Tinguete Museum. Dat is echt een white cube of een 'klassiek modern' museum, ook al klinkt dat als een tegenstrijdigheid. De witte box waar waarin de kunstwerken geïsoleerd hangen en waarin je kijkt naar het kunstenaarschap en de ontwikkeling van het werk. Meestal wordt werk, zoals van John Mwarangule, juist heel etnisch gepresenteerd, namelijk als een pars pro toto van een Aboriginal kunstenaar in de rituele omgeving. Ik zeg niet dat het een verkeerd is en het ander goed, maar er zit niks tussenin. Aan John Mwarangule werd gevraagd: 'Wat vindt u er nou van dat u in dit museum hangt?' Als een soort van doorbraak, bij wijze van spreken, want je bent dat witte bastion ingekomen. Hij reageerde: 'Dit is mijn wereld, ik heb mijn werken hier nu opgehangen, jullie zijn welkom in mijn wereld'. Dus voor hem werd, door zijn werk daar te hangen, die plek zijn plek. En hij stond ons

toe om binnen te treden, ons tot dat werk te verhouden. Dus hij was niet alleen op bezoek bij ons, wij waren ook op bezoek bij hem. Daar zouden musea een rol kunnen hebben: zie dat nou eens als een opening. Met deze tentoonstelling openen we een wereld, waar je kennis krijgt van een cultuur, een culturele uiting, een achtergrond een manier van denken, die niet de onze is en waar we niet bekend mee zijn en kom binnen.

Wat vindt u van moderne, eigentijdse Aboriginal beeldende kunst? Kunst die is beïnvloed door het westen, maar nog steeds gebruik maakt van rituele vormen of technieken?

Dat is niet in algemene termen te beantwoorden. Wij hebben in Nederland ook kunstenaars die in de traditie zijn blijven staan van heel precieze schilderkunst van de 17^e eeuw. Dat komt terug in de 19^{de} eeuw en in de 20^{ste} eeuw tot op de dag van vandaag. Het is hedendaags en vind voldoende aftrek. Maar het is minder interessant voor het kunstsysteem of voor de ontwikkeling van de kunst per sé? En ik denk dat het naar mate het interessant wordt gevonden, ook door de kunstenaars zelf, hoe ze aansluiten bij de hedendaagse wereld en een soort brug weten te slaan naar de eigen traditie, dat dat geweldige vormen kan aannemen. Maar ik weet dat Aboriginal kunst ook een beetje gekidnapt is door de markt, de toeristenmarkt. Ook daar heb je beoordelingscriteria: wat is nou binnen die kunst uit die traditie goede kunst? Dat moet je met die kunstenaars zelf ook bepalen. Dat kunnen wij niet zomaar van buitenaf doen. Dus ik vind het moeilijk om daar een algemene uitspraak over te doen, maar ik merk wel, omdat de markt er tussen gaat zitten, daar er een enorme groeifactor is, waarbij je ook wel ziet dat die kunst verslapt en 13 in dozijn wordt geproduceerd en grif verkocht. Dat geld sluist wel weer naar die clans, daar kun je nooit iets tegen hebben, maar als je nou zegt wat is interessant voor de geschiedenis of de ontwikkeling van het kunstenveld, dan is dat een ontwikkeling die wat mij betreft geen grote rol speelt. Dat speelt een rol in het veld van de economie. Ik ken te weinig werk om een algemene uitspraak te kunnen doen.

Kent u het AAMU? Wat vindt u van dat museum?

Ik heb daar een lezing gedaan en ben er in totaal denk ik drie keer geweest. Het is een mooi museum, qua plek. Het is een privé-museum, ik denk niet dat de Nederlandse overheid snel op een Aboriginal art museum zou zijn gaan zitten. Ik heb een vraagteken of je een apart museum voor deze kunst moet oprichten, omdat het de boel weer apart houdt. Tegelijkertijd biedt het wel een mogelijkheid om kennis te maken met het werk. Ik weet dat het ook mensen trekt, het loopt goed. Maar moet je een apart museum hebben? Het antwoord is altijd tweeledig: Ja en nee. Ik denk dat we nu nog in een fase zitten dat voor de zichtbaarheid van al deze kunstontwikkelingen het heel goed is dat die musea er zijn. Maar ik hoop dat in de reguliere musea, de overheidsgesteunde musea, dat die veel meer open gaan staan voor het brede palet van de wereld.

Wat vindt u van de manier waarop dat werk tentoon wordt gesteld in het AAMU?

Het wordt opgehangen als een kunstmuseum. Alternatief is dat je meer kijkt naar ook antropologische opstellingen en dan kom je uit bij functie in een clan of rituele functie, terwijl heel veel van die kunst dat eigenlijk ook niet meer heeft. Het verwijst wel naar een traditie en naar de Dreamings. Ze hebben nog wel die indexicale functie wat mij betreft, maar ze zijn opgevat als een internationale vorm van kunst en dat is een veel minder rituele. Ik denk dat er wel informatie moet zijn. [...] Maar tegelijkertijd moet je erg uitkijken dat het geen diorama wordt. Want dan maak je zo een object en een ander van deze kunstenaars, dat je ze eigenlijk niet meer als kunstenaar accepteert. Dus ik denk dat je het op moet hangen als kunst. En dan kan je nog strijden over hoe dat dan precies moet, maar wel met uitleg.

Het AAMU heeft ook in één tentoonstelling werk van Aboriginal kunstenaars gecombineerd met werk van Broodthaers.

Wat ik het gevaar vind is dat als je dit gezien hebt [Broodthaers] dat je dan anders hiernaar gaat kijken [Aboriginal art], terwijl dit een hele andere culturele en ontstaanscontext heeft. Ik vind dat een beetje gevaarlijk en gezocht. Je kunt het ene kunstwerk in dialoog met een ander kan brengen, maar dan behoeft het wel de nodige toelichting waarom je deze relatie legt. En als ik dan denk hoe Broodthaers omgaat met bepaalde materialen en hoe hij omgaat met het begrip kunst en het begrip institutie, dan zijn deze [Aboriginal] kunstenaars daar niet mee bezig. En dan vind ik dat je daar voorzichtig mee moet zijn. Kies dan een kunstenaar die bezig is datzelfde instituut aan te vallen. Dit vind ik zelf wat gezocht. Broodthaers is een gecanoniseerde naam in de kunstgeschiedenis. Als je daar iemand naast zet, dan trek je die op en suggereer je in ieder geval dat er een verband is. Het moet ergens een plek hebben waar het elkaar raakt en als dat niet zo is vind ik het een maniertje worden.

Is het Tropenmuseum een plek voor moderne, eigentijdse Aboriginal kunst?

Dat wil het zeker worden. Binnenkort heropent het Tropenmuseum en ze willen meer gaan doen aan hedendaagse kunst. Het is een museum voor volkenkunde ook al richten ze zich op de tropen, dat is een ruim gebied. Het is natuurlijk uit een koloniaal verleden ontstaan. Je zou de hedendaagse kunst kunnen zien als een mogelijke brug tussen oudere, meer traditionele culturen en het heden. En dan door die ogen als het ware toegang te krijgen van verleden naar heden. Ik vind dat een heel goede ontwikkeling, ook omdat we opnieuw moeten kijken naar de plaats van volkenkundige musea. Want het kwalijke van zo'n museum is dat elk volk erin zit, behalve de westerse. Blanke beschaving hebben we aparte musea voor. Als dat niet verandert, dan blijf je denken in termen van 'wij en de anderen'. Ik weet dat het museum daar wel iets aan wil doen, maar misschien dat ze met hedendaagse kunst een stap zetten. Wat ik weer verkeerd zou vinden is als de hedendaagse, niet-westerse kunst alleen maar in die musea terecht zou komen. Daar ben ik pertinent tegen want dan hebben we ze weer apart gehouden van het echte museum zoals het Stedelijk, Van Abbe, Boymans of het Centraal Museum. Zolang dat niet door elkaar heen gaat lopen en voor mijn part ook Mondriaan of een hedendaagse kunstenaar te zien zou zijn in het KIT, dan blijven we in verschilddenken hangen.

Is het Stedelijk Museum een plek voor moderne, hedendaagse Aboriginal beeldende kunst?

Wat mij betreft wel, maar dan komen we weer bij die beoordelingscriteria uit. Er zal een groep mensen moeten willen en zeggen: 'dit willen we wel laten zien en dit niet'. En dan zit je nog steeds in spagaat dat bestaande beoordelingscriteria het werk niet altijd recht doen, omdat die voortkomen uit de westerse traditie. Het begrippenapparaat is nog niet zodanig veranderd dat je daar een bredere selectie kunst kunt opnemen. Het is dus de vraag wie beoordeelt welke werken binnenkomen en je hebt kans dat *dat* werk binnenkomt dat al behoorlijk internationaal van idioom is. En dat zal een probleem blijven, tenzij je misschien een curator van daar, die de kennis heeft van dat gebied, een tentoonstelling laat samenstellen. Om ook eens te laten zien, wat de state of the art in hedendaagse Aboriginal kunst is. Zodat je niet alleen vanuit de ivoren toren van het Stedelijk kijkt, maar dat je ook meegaat in selectiecriteria die binnen deze traditie zelf worden gehanteerd.

Kan het Stedelijk Museum zich wel permitteren om hun beoordelingscriteria zo expliciet te maken, is het dan niet zoals het NOS journaal dat zegt iets niet zeker te weten?

Tijden veranderen en de kunst verandert in ieder geval, er worden sowieso andere criteria aangelegd als je kijkt naar ontwikkeling in de hedendaagse kunst die niet echt vorm meer hebben en veel meer gaan over sociale processen. Ook daar wordt geworsteld met de vraag: 'Wat is daar goede kunst aan?' Het gaat er mij niet om dat je het te grabbel gooit en alles kan, maar dat je beseft dat wij met een beperkte set van beoordelingscriteria werken, die niet altijd recht doen aan het werk dat voortkomt uit andere culturen. Ik vind dat het Stedelijk het lef zou moeten hebben

om die discussie aan te gaan. Je blijft heel snel in oude dichotomieën denken en ik gebruik ook steeds de term ‘westers’, terwijl dat westen al honderden jaren heeft uitgewisseld met andere culturen, dus: wat is dan nog westers?

Aboriginal kunst heeft zich lang kunnen ontwikkelen in geïsoleerde situatie, omdat dat heel lang niet is aangeraakt door de kunstmarkt. Maar vanaf 1971 wordt de kunst ontdekt door een blanke meneer. En misschien bedoelde hij het allemaal goed, maar bijna 40 jaar later zitten we in een situatie van een overdosis aan productie die eigenlijk voor de markt is en veel minder een rol speelt in de kunstwereld. En die kunst moet wel de kans krijgen een rol te spelen in die kunstwereld. Als je hem successievelijk buiten de deur houdt, omdat je daar niks mee kan, dan kom je natuurlijk nooit een stap verder.

Het Stedelijk verwijst vaak naar een internationale discussie; in New York doen ze het niet, dus dan doen wij het ook niet.

New York heeft het wel gedaan en al heel lang geleden. Maar bovendien: waarom zou je naar New York moeten kijken? Daar zijn allerlei musea opgericht, het African art museum, het Indian art museum en het Indian-american art museum. Dat is goed omdat het een plek krijgt en niet goed omdat je zegt jullie hebben nu een museum, dus niet meer zeuren. Dan denk ik: loos en up a bit. We zitten nog heel erg in het starre modernistische denken, van ontwikkelingen en zuiverheid in de kunst. [...] Laat maar eens een rel ontstaan, van wat hebben ze nou binnen gehaald? Als je het nooit laat zien kom je ook nooit in contact. Dan kan je natuurlijk van dat idioom wat wij veel beter kennen, zoals installatiekunst videokunst kun je natuurlijk langzaam verbinden met de tradities waar die uit voort zijn gekomen.

Interview Sacha Bronwasser

17 oktober 2008, OBA, Amsterdam

Ik ben jurylid voor de Volkskrant Beeldende kunstprijs en Het Vierkante Ei, een amateurkunstprijs. De voorselecties doe ik vooral met een jury en daar komen honderden mensen naartoe. Dit jaar zijn er zes musea die meewerken, over Nederland verspreid.

Zijn er wel eens mensen die de overstap maken van amateur naar professioneel bij die amateurkunstenaars?

De ambitie is er wel. Maar wij zochten naar de goede amateur, die tevreden is met zijn amateurstatus, juist zonder banden en met volledige vrijheid de realiteit even te laten. Zodra de overstap wordt gemaakt naar professioneel wordt dat totaal anders. Er is een kleine overlap hoor, maar het merendeel is amateur. Het leuke is ook dat het heel democratisch is, je ziet hoogleraar tot, om het maar zo te zeggen, huisvrouw of caissière van de Albert Heijn. Het is voor mij leuk om even uit de professionele wereld te stappen, en toch ook een andere benadering te zien, omdat je als kunsthistoricus en criticus toch snel verkokert, in de benadering die je kiest en om je heen veel ziet.

Wat vindt u van moderne, eigentijdse Aboriginal beeldende kunst?

Dat is dus lastig. Ik ken het wel: je ziet ze wel eens. Maar ik acht me niet kundig om daar iets over te zeggen, daar ben ik in de laatste jaren wel voorzichtiger in geworden. Omdat je de achtergrond niet kent kun je het alleen op zijn uiterlijk beoordelen. Maar het is een soort exotische abstractie die wel heel aantrekkelijk is. Als ik een tentoonstelling zou recenseren, dan zou ik me daar grondig in moeten verdiepen, dus daar kan ik niet zomaar een oordeel over geven.

Kent u het AAMU? Wat vindt u van dat museum?

Ik heb wel even gekeken toen mij werd gevraagd de tentoonstelling [*Nomaden in de kunst* met Broodthaers] te recenseren. Dat vind ik heel goed van dat museum, dat ze op die manier

proberen dwarsverbanden te leggen, anders blijft het een soort exotische kunst waar wij van een afstand naar kijken.

Wat vindt u van de manier waarop dat werk tentoon wordt gesteld in het AAMU? (samen met Broodthaers/en op een manier zoals een Galerie of Stedelijk dat zou doen)

Ik waardeer de poging, maar vond het gezocht. Ik weet niet of ik Broodthaers had gekozen, ik kan niet zien waarom het gecombineerd is. Het gaat om de benadering van kunst bij Broodthaers, maar de Aboriginal kunst zelf heeft daar niks mee te maken. Maar om te kunnen overleven is het denk ik wel nodig om af en toe iets te zoeken.

Is het Tropenmuseum een plek voor moderne, eigentijdse Aboriginal kunst?

Als het AAMU Aboriginal kunst uit de exotische sfeer wil halen, dan zullen ze met het Tropenmuseum heel voorzichtig moeten zijn. Want zij zoeken waarschijnlijk aansluiting bij de hedendaagse westerse kunstwereld. Dan lijkt me het Tropenmuseum niet de beste plaats. [...] Verzamelaars nemen de musea over. Sommige musea hadden vroeger goede historische overzichten gemaakt en nu is het een tentoonstellingskast voor verzamelaars geworden en die hebben niet per sé de beste smaak of dezelfde motieven als een museum zou hebben om te verzamelen. Sommige vinden dat er dan tweederangs kunst komt. Ik weet niet of dat in dit geval ook zo is, omdat het zich zo buiten de gangbare markt en musea afspeelt, zijn de criteria ook anders.

Is het Stedelijk Museum een plek voor moderne, hedendaagse Aboriginal beeldende kunst? Zo ja in welke vorm?

Ze zullen 'nee, tenzij' zeggen. Tien jaar geleden was Indiase kunst ondenkbaar geweest, net zoals Chinese kunst. Maar dat gaat er nu toch wel van komen. Maar die hebben dan ook een soort hedendaags idioom gevonden en ik weet niet of dat zo is bij Aboriginal kunst. Dat zit toch nog wel in dezelfde esthetiek, los van de persoonlijke ontwikkeling die de mensen doormaken in hun werk. Het is toch een soort gesloten systeem wat moeilijk begrepen wordt daardoor. Maar nogmaals, ik kan het niet lezen. En dat is bij de kunst die de laatste jaren uit China en India gekomen is gedeeltelijk ook wel zo, maar er zijn veel meer aanknopingspunten.

Ik heb in het Midden Oosten gereisd en daar zeiden kunstenaars letterlijk: 'Nou, we gaan ons eens een paar jaar richten op hoe het in het westen wordt gedaan'. Dat deden ze dus niet van harte, maar gewoon strategisch. 'En vervolgens als we eenmaal voet aan de grond hebben, niet alleen in Europa maar ook in de eigen regio, dan keren we weer terug naar onze eigen stijl'. Want ook in de eigen regio heb je het westen nodig om groots te kunnen tonen. Dat zal zeker niet voor iedereen gelden, maar je ziet het gebeuren. Bij de Aboriginals gebeurt dit nog niet en dat is misschien ook wel gewoon de kracht. Maar hierdoor weet ik niet of het Stedelijk daar iets mee zou kunnen. Ze moeten echt een originele benadering zoeken of ze moeten het zoeken in de vorm of vormgeving, omdat het voor een groot gedeelte over patronen gaat.

Ik verwacht van het Stedelijk dingen die ik niet verwacht. Het is goed gegaan hoor in het nieuwe gebouw, dat hebben ze goed opgepakt, maar vooraan lopen doen ze niet. En dat zouden ze wel kunnen door iets verrassends te doen. Ik zie wel goede tentoonstellingen, maar niet dat ik denk: 'wow, dat had ik nou nooit verwacht'. Het is vaak veilig en dat kun je ze niet kwalijk nemen, zij moeten ook hun quota halen. Er is wel een hoekje waarin gespeeld mag worden, maar niet om daar groot mee uit te pakken en dat is jammer. Ik zou het enorm op prijs stellen als er nu een conservator naar India zou gaan.

In 1971 is Aboriginal kunst eigenlijk ontstaan door toedoen van een blanke Australiër die kunstenaars in central dessert faciliteerde met doeken en penselen.

Dat is toch eigenlijk heel raar en een beetje zoals graffiti artiesten doeken kregen, zo van: 'hang het nou maar op'. Maar je kunt je afvragen of het dan op doek moet.

Welke toekomst voorziet u voor het AAMU en algemener de moderne, hedendaagse Aboriginal kunst in Nederland?

Daar heb ik geen mening over, maar als ik het nu zo hoor, is het AAMU eigenlijk een veredelde galerie. Om daar een grote toekomst voor te zien, dan moet er een ontwikkeling in die kunst plaats vinden. Als het zo begonnen is dan zou je hopen dat de kunstenaars op een gegeven moment zelf gaan kiezen, zich duidelijker uitspreken. Ze moeten de vorm kiezen die bij hun past en zolang dat er nog niet is voorzie ik ook niet zo'n grote toekomst. Los van de markt, die doet zijn werk toch wel. Als mensen het graag willen hebben en verzamelen dan zal dat blijven werken. Dit museum wil graag erkenning denk ik. Erkenning van de markt is ook erkenning, maar dat is niet genoeg. [...] Totdat daar een echt oorspronkelijk iemand uit opstaat, zal dat ook zo blijven. Ze zouden dichterbij moeten blijven hoe mensen zelf hun werk maken. Als hun werk voortkomt uit traditionele gewoontes zou ik daar best over willen lezen in zo'n museum. Misschien moet je niet zoveel waarde hechten aan erkenning. Van wie dan? Misschien is dat hoe zij op dit moment denken dat een museum belangrijk wordt.

Maar als ik het zo hoor is het doel van het AAMU een beetje beperkt. Ze willen erkenning op een inhoudelijk niveau, want erkenning van de markt is er al. Maar nu moet het nog begrepen worden, ook al is het misschien niet te begrijpen. 40 jaar is gewoon heel weinig tijd voor kunst om zich te ontwikkelen. Het AAMU mag als particulier museum doen met hun geld wat ze willen, maar of hun verwachtingen reëel zijn vraag ik me af.

Maar dan zeg je eigenlijk zoals met je verhaal over China en India dat kunst uit die landen zich moet aandienen, we gaan niet op zoek.

[...] Musea kunnen dat willen, maar misschien willen die kunstenaars dat wel helemaal niet en zijn ze tevreden met het maken van het werk. In het westen wordt heel veel waarde gehecht aan de individuele expressie van iemand. Dat zijn heel andere opvattingen. Dat zie je ook bij Chinese kunst: die hebben geen enkele moeite met het herhalen van een goed idee. Ook gevestigde kunstenaars maken werk in grote oplages met minieme veranderingen. Dus dat mag je rustig vijf jaar uitmelken. 'Uitmelken' zeggen wij dan ook. Daarom begrijp je dat ook niet. Je loopt enorm hard tegen je eigen kaders aan en dat is moeilijk uit te schakelen. Dat speelt zo'n museum wel parten. Maar je kan niet proberen iets in onze termen uit te leggen als het niet zo is.

Bent u op de hoogte van de ontwikkeling van World Art Studies? Wat vindt u daarvan?

Ik vind het erg te waarderen dat het constructief wordt aangepakt. Om het in ieder geval te proberen te begrijpen. Al sinds *Magiciens de la Terre* is geprobeerd om dat westerse kunstbegrip op te rekken, om daar uit te stappen, want er is meer. [...] Curatoren zijn dus een nieuw soort kolonisten of ontdekkingsreizigers, hoe je het ook wilt noemen, die daar tegen de grenzen die er nog steeds zijn aanliepen. Je hebt een intermediair nodig, ook omdat de markt zich voornamelijk in het westen afspeelt. Het is dus een lange, ingewikkelde ontwikkeling die niet alleen met kunst te maken heeft, maar met de val van politieke systemen, economie, vergrote reismogelijkheden en dergelijke.

Voelt u zich aangesproken als criticus door WAS; een pleidooi voor wereldwijd nevensgeschiedte kunsttheorieën, waaronder de westerse.

Ik schrijf nu tien jaar en in die periode heeft het altijd gespeeld. Zolang je je daar bewust van bent, dat je gereedschap mist, is dat eigenlijk genoeg. Dan kun je gaan kijken. Dan kun je het ook toelaten als je dingen niet meteen kunt lezen. Of het tot meer begrip leidt weet ik niet, want het is ook heel veel wat je wilt. [...] In kunst kun je heel goed zeggen dat je het niet weet. Iedereen weet

dat er geen objectiviteit is op de kunstpagina's. Je kunt natuurlijk meer afstand nemen omdat het je vak is, maar je moet ook niet teveel afstand nemen want het is geen nieuws. In die zin is het een raar soort journalistiek: er komt erg veel subjectiviteit aan te pas. Het enige dat helpt is om goed buiten de kunst te blijven kijken en veel op reis gaan. Het helpt net zoveel om in die steden rond te lopen als naar die kunst te kijken.

Je maakt je dus geen zorgen als criticus over je eigen kritische houding ten opzichte van je beoordelingscriteria?

Nee, het gaat erom dat je het zorgvuldig doet en soms je tekortkomingen erkennen is ook heel zorgvuldig.

Vindt u dat u in de positie bent om houdingen ten opzichte van Aboriginal art te beïnvloeden?

Als je langer bezig bent, ga je nadenken over je eigen vak. Het is een enorm dienend beroep. Je hebt in zekere zin macht, dat is zo'n rotwoord. Je kan onderscheid maken in dingen die gezien worden, maar daar moet het helemaal niet over gaan. Het heeft meer met de beperkingen van de ruimte te maken. De reikwijdte van een criticus is juist om mensen beter te laten kijken en uit hun eigen kaders te laten stappen en nieuwsgierig te maken, naar werk waar mensen anders nooit naar zouden gaan kijken. Wat ik daar vervolgens van vind is toch van secundair belang. Ik heb daar nooit beelden van Damocles en goed of slecht van.

Is dat ook het algemeen geldende mening binnen de kunstkritiek?

Dat weet ik niet. Er is een oudere generatie die misschien harder oordeelt. Zoals met die amateurskunstenars, die maken in hun ogen de mooiste dingen. Wie ben ik dan om ze dat te ontzeggen? Je kunt alleen kijken of hij daar heel eigen is, hoeft niet eens heel origineel, maar blijft hij dichtbij wat hij wil of probeert hij geforceerd iets nieuws te doen. Dat is veel erger. Mijn taak als criticus is natuurlijk het bekijken van kunst en proberen daar iets zinnigs over te zeggen, maar ook vooral hoe het gedaan wordt door instellingen. Daar kan ik vaak kritischer over zijn dan op het werk zelf. Je kunt best zeggen: waardeloze kunst, als het op een groot podium wordt gepresenteerd. Als een beginnend galerietje iets doet wat ik niet interessant vind, dan hoef ik daar niet zo in uit te pakken. [...]

Interview Martijn van Nieuwenhuyzen

24 oktober, Het Maagdenhuis, Amsterdam

Er is nooit een vaste opstelling in het Stedelijk Museum geweest, en dat is iets wat een museum voor moderne kunst wel zou moeten hebben: een semi-permanente opstelling voor toeristen, voor vakgenoten, kunsthistorici en het algemene publiek dat ook gewoon zijn lievelingen heeft. Het toerisme is een economische factor die wij in de toekomst ook voor het eerst zullen gaan exploiteren. In de toekomst, als al die musea aan het museumplein weer op kracht zijn, dan heb je natuurlijk een heel mooi pakket van collectiesegmenten door de eeuwen heen en daar zijn wij dan het moderne hedendaagse segment van. Dat is in ons nieuwe profiel een heel belangrijk onderdeel. Daarnaast hebben we de actuele kunsttentoonstellingen en ook wel de klassiek moderne tentoonstellingen die we gaan maken, meer dan vroeger. Dat soort tentoonstellingen gaan vaak een beetje aan Nederland voorbij, omdat ze heel duur zijn. Nu heb je de tijd om ze ook goed voor te bereiden. De hele organisatie van het museum is ook veel beter geworden. Het is veel meer te hanteren en vooruit te plannen dan we ooit gedaan hebben.

En dat allemaal door een verbouwing

Nou, ook door de verzelfstandiging, we zijn natuurlijk ook een stichting nu. Het stadsbestuur is de grootste stakeholder. Maar in principe zijn we een stichting en zijn we daardoor wat

wendbaarder en kunnen we ook allerlei andere partijen aan ons binden. De verzakelijking heeft natuurlijk ook toegeslagen. Maar dat is heel goed, want dat was ook een beetje het probleem in het verleden dat er ook in de leiding van het museum heel weinig managementkennis aanwezig was. Dat kon tot een bepaald moment, dan kon je daar nog mee weggkomen. Maar in een wereld waarin alles verzakelijkt, kun je dat sowieso niet meer.

Er komt geen Venco Vleugel?

Haha, nou wie weet? We hebben nog wat geld nodig. Maar er worden wel ruimtes naar donors vernoemd. Van den Ende, ik weet niet of die een zaal krijgen, maar dat zijn grote donors. Het zou me niet verbazen als die op een gegeven moment een zaal of bepaald circuit krijgen, zoals natuurlijk ook in heel veel buitenlandse musea gebeurt. [...] Hoe je met sponsors omgaat is natuurlijk veel opener geworden en daar zijn ook veel zakelijke afspraken over. Het is helemaal niet zo dat sponsors heel grote labels willen hebben, dat is eigenlijk allemaal maatwerk en daar zijn regels voor opgesteld. Die afdeling is inmiddels wel bijna de grootste van het museum.

Wat vindt u van moderne, eigentijdse Aboriginal beeldende kunst?

Je hebt Aboriginal kunst die in bepaalde tradities wordt gemaakt en die gewoon doorlopen. Je hebt ook kunstenaars die een Aboriginal achtergrond hebben, maar die zich wel verhouden tot de kunstproductie in bijvoorbeeld het westen, de westerse canon. Dat zijn natuurlijk wel verschillende dingen denk ik. Daarop zou ik kunnen zeggen dat ik mij meer verhoud tot kunst met een Aboriginalachtergrond die zich meer tot de westerse kunst verhoudt, dan tot kunstenaars die doorgaan op traditioneel idioom. Ik ben helemaal geen specialist hoor, dus dat zeg ik er met nadruk bij. Ik ben twee keer kort in Australië geweest, in Melbourne en Sydney. In Melbourne was de eerste en enige biënnale van Melbourne, dus die naam mogen ze niet dragen vrees ik. De bedoeling is dat dat weer zou plaatsvinden, maar dat is dus nooit gebeurd. De betrokkenheid was blijkbaar niet zo groot. [...] Het is dan natuurlijk wel zo dat je naar een museum gaat waarbij je Aboriginal kunst gemengd ziet met allerlei andere vormen van kunst. In Sydney heeft een curator mij rondgereden, langs allerlei ateliers van kunstenaars, dat met name westers werk en westerse kunstenaars waren. Maar zij hadden bijvoorbeeld wel een 'inhouse Aboriginal curator'. Je zag ook in de Art Gallery of NSW dat daar een Aboriginal afdeling was. Maar dat was gewoon geïntegreerd in de opstelling zoals je ook moderne, klassieke kunst tentoonstelt. Er was dus niet een apart Aboriginal museum.

Wat vindt u van het AAMU?

Dat vind ik heel moeilijk om te zeggen omdat ik het nog maar een keer heb bezocht. Er is nu een tentoonstelling van Brook Andrew en dat is een Aboriginal kunstenaar die zich ook heel duidelijk buiten de Aboriginal art begeeft en eigenlijk gewoon westers idioom hanteert, met installaties en video. Je hebt natuurlijk ook Destiny Deacon, die zat in de Melbourne Biennial en dat is een kunstenaar waar ik echt goed naar gekeken heb, van misschien is het wel wat. Het is er uiteindelijk nooit van gekomen dat het in een tentoonstelling paste.

Maar ik heb wel met die curator gesproken, George Petitjean, en ik merk wel dat zij bezig zijn om dat idee van Aboriginal art uit te breiden. Zo 'n tentoonstelling als Brook Andrew is voor hun een voorbeeld hoe ze het museum kunnen actualiseren en ook lijnen kunnen trekken naar kunstontwikkelingen die in Nederland plaats vinden. Dat het niet zo 'n geïsoleerd idioom alleen maar blijft, maar dat ze zich moeten bewegen. Ik denk dat dát een hele zinnige ontwikkeling is. Ik ken de geschiedenis ook niet helemaal, maar heb begrepen dat het uit verschillende particuliere collecties voortkomt en dat de collectie deels daarop gebaseerd is. Ik kan me voorstellen dat daar best wel publiek voor is en dat dat ook leuk is, maar dat het wel op gegeven moment een dood spoor is. Ik kan me ook voorstellen dat dat heel erg beperkend aanvoelt, dus het feit dat ze nu aan het kijken zijn naar kunstenaars die juist op een intercultureel gebied begeven, dat dat voor

hun veel interessanter is. Zodat dat wrijving en discussie oproept waardoor jezelf ook meer opgeladen wordt en ook uitgedaagd, zodat er ook iets ontstaat wat levendiger is en meer aansluit op ontwikkelingen in de samenleving, maar ook op artistieke discussies die worden gevoerd. Dan kan je gewoon veel meer lijnen naar buiten uitzetten, dus ik denk dat dat een heel goed idee is. Zoals ze zich nu aan het ontwikkelen zijn, denk ik dat het best heel aardig is en ook iets bijdraagt aan wat er in Nederland te zien is. En voor mij, als iemand die in de moderne actuele kunst werkt, is het dan ook best een instituut waar ik eens een keer naartoe ga om te kijken wat ze doen. Als ze alleen maar Aboriginal art in de traditionele zin zouden tentoonstellen, dan zou dat voor mij veel minder interessant zijn. Dus ik ga ook niet zo snel naar een Aboriginal art galerie die wel in Amsterdam zit.

Wat vindt u van de manier waarop dat werk tentoon wordt gesteld in het AAMU op een manier zoals een Galerie of het Stedelijk dat zou doen?

Ik ben niet heel goed thuis op het gebied van Aboriginal art dat ik weet dat dit soort schilderijen daarvoor alleen in zand zijn gemaakt die dan getransponeerd zijn naar schilderkunst. Dan is dat een manier om het binnen andere circuits te brengen, want als je dat met zand doet is dat natuurlijk heel moeilijk. Op een gegeven moment heeft dit zich ontwikkeld, waarschijnlijk ook op vragen van mensen van buiten en handelaren en dergelijke. En dat is een heel eigen iets geworden. Ik vind het heel moeilijk om te zeggen of daarbinnen hele interessante ontwikkelingen af spelen. Ik kan me voorstellen, als ze eenmaal de stap hebben genomen om op doek te gaan schilderen, dat je dat ook gewoon tentoonstelt. Als zij het maken met de intentie dat dat schilderij getoond wordt, dan toon je het zo, daar heb ik geen bezwaar tegen. Het doet ook denken aan toen graffitikunst in de jaren zeventig van trein naar doek sprong en naar de Galeries. Ook daar kun je je afvragen: wat voor een ontwikkeling zit er nog in? Maar uiteindelijk zal het daar net zo goed als hier draaien om individuen die een bepaalde artistieke ontwikkeling kunnen doormaken en reflecteren op hun eigen handelen en daardoor ook verder komen. Om zo tot een kunstvorm te komen die *wij* maken, dan kan het best interessant zijn. [...]

Ik heb in het Stedelijk Museum ooit een tentoonstelling opgehangen, dat is vrij uitzonderlijk want meestal maak ik die natuurlijk zelf, dat was een bestaande tentoonstelling van hedendaagse Surinaamse kunst. Die bestond voor een groot deel uit hele traditionele landschappen, portretten en tafereeltjes. Eigenlijk had ik er bezwaar tegen dat we dat in het Stedelijk Museum lieten zien, omdat we dat normaliter ook niet lieten zien van Nederlandse kunstenaars. Deze naïevige schilderkunst lieten wij niet zien. Wat dat betreft was het heel raar, omdat het Suriname was dat we het dan wel lieten zien. Je kan er veel voor zeggen omdat het natuurlijk wel een enorme weerklank had in de Surinaamse gemeenschap, omdat die ook in het Stedelijk kwamen. Het was voor hun natuurlijk ook een soort trots dat het getoond werd in het Stedelijk. Aan de andere kant is het wel verwarrend, omdat je dat soort kunst binnen je reguliere praktijk nooit toelaat. Maar daarbinnen was één kunstenaar die in Amsterdam woonde, wiens werk ik net had gezien, die erin werd opgenomen, maar geen onderdeel was van de oorspronkelijke Surinaamse tentoonstelling. Dat vond ik eigenlijk de meest interessante kunstenaar omdat hij uit het hele traditionele vocabulair was gestapt en zelf iets had ontwikkeld. En die draait inmiddels mee in al die kunstcircuits.

Zegt u daarmee dat wanneer een groep kunstenaars uit Suriname komt, dat dat dan geen basis is om een tentoonstelling te maken?

Nee, dan draai je eigenlijk een beetje de zaak om. Ik vind altijd dat je moet kijken naar wat heeft iemand artistiek te zeggen. In hoeverre heeft iemand daar een soort sophistication in en iets te melden wat klopt bij de beeldtaal die die heeft ontwikkeld. Dat zijn kunstenaars die je in het Stedelijk kan laten zien, waar je toch een referentiekader hebt opgebouwd, door de collectie maar ook door alle tentoonstellingen. Voor een heel groot deel van die Surinaamse kunstenaars gold

dat helemaal niet. Dat vond ik het bezwaar van die tentoonstelling en een beetje raar. De vraag is natuurlijk hoe recht je altijd in de leer moet zijn, want je maakt soms ook iets los en open wat misschien op dat moment helemaal niet past bij je ideologie of bij je ideeën. Maar waardoor je wel weer iets toelaat wat andere dingen op gang kan brengen. Ik ben meestal wel streng denk ik. Ik houd me bezig met de meest nieuwe ontwikkelingen, dat interesseert mij persoonlijk het meest en dat probeer ik ook het meest in het programma te brengen. Voor mij is het daardoor misschien raarder dan voor andere mensen om zo'n tentoonstelling te laten zien. Voor het museum vond ik het ook een redelijk uitzonderlijke stap. Maar er werd heel gemixt op gereageerd hoor, er waren ook heel enthousiaste mensen en de Surinaamse gemeenschap was toen heel erg aanwezig en dat was natuurlijk ook heel goed.

Waren er wel mensen die dat opmerkte of ook raar vonden?

Ja, maar meer vanuit het vak, vanuit de meer brede receptie werd het als zoete koek geslikt: 'oh, leuk Surinaamse kunst'. Maar dat is natuurlijk hiermee vergelijkbaar [een apart museum voor Aboriginal kunst].

Is het Tropenmuseum een plek voor moderne, eigentijdse Aboriginal kunst? Zo ja in welke vorm?

Ik vind het moeilijk om daar antwoord op te geven, want ik kom tot mijn schande veel te weinig in het Tropenmuseum. Ik weet ook helemaal niet wat hun beleid is van kunst en actuele kunst. Ik zou dit soort kunst [wijzend op de traditioneler ogende afbeeldingen in de AAMU folder] eerder verwachten in het Tropenmuseum dan in een moderne kunstmuseum. Dat het wat meer antropologisch is dan en hoe moet je het noemen, een cultureel verschijnsel is.

Waarbij er meer uitgelegd moet worden?

Ja, dat denk ik wel. Iemand als Destiny Deacon bijvoorbeeld, ik weet niet hoe ze zich heeft ontwikkeld, maar als er een tentoonstelling was geweest, waarin zo'n type kunstenaar had gepast, dan had ik daar wel naar gekeken en dan was het misschien ook wel gebeurd. Ik heb recentelijk met een Indiase kunstenaar gewerkt die met documentair beeldmateriaal werkt met video's, die dat tot een poëtische videokunst weet te brengen. Dat zie je ook veel: mensen die uit een andere culturele context komen die dan in het westen studeren en vanzelfsprekend dat allemaal weten te mengen. In die zin staat het Stedelijk Museum ook steeds meer open voor kunst die uit andere regio's komt. Maar het is wel zo dat je uiteindelijk toch met je eigen beoordelingscriteria ernaar kijkt. Die zijn natuurlijk ook westers gevormd. Je kan niet opeens Maori kunst beoordelen. Net zoals je niet weet van primitieve Afrikaanse kunst of dat goed is of niet. Dat zijn toch specialismen. En die verhouden zich wel of niet tot elkaar. Die verhouden zich wel tot elkaar als er een soort middengrond is waar ze elkaar kunnen ontmoeten. Het is dus eigenlijk een kwestie van het ontwikkelen van interculturele beoordelingscriteria, als je echt heel ver daarin zou willen gaan. Maar in de praktijk ligt het het meest voor de hand dat je je toch verhoudt tot kunstenaars die zich door die circuits die je al hebt bewegen, dat je die toch tegenkomt. Maar dat kunnen kunstenaars zijn met een hele diverse achtergrond. Het hoeven niet van oorsprong westerse kunstenaars te zijn. Het kan juist heel veel bijdragen als iemand uit een andere cultuur komt, dat die toch binnen dat westerse kunstvocabulaire, dat die iets weet uit te drukken. Dat kan een grote verrijking zijn.

Welke toekomst voorziet u voor het AAMU en algemener de moderne, hedendaagse, Aboriginal kunst in Nederland?

Werk van Brook Andrew zou ik niet zo snel in het Stedelijk laten zien. Het AAMU laat kunstenaars zien die zich heel duidelijk in het vocabulaire van de westerse kunst bewegen, en installaties met neon, performances organiseert, schilderijen, foto's: kunst over de hele breedte. Soms is het zelfs een beetje te breed. Maar het lijkt mij wel zinnig dat ze dat spoor ontwikkelen

en dat is ook wat ik heb begrepen van Petitjean, dat hij dat graag wil. Word ik daardoor geboeid? Krijgt het een maatschappelijke betekenis? Wordt je als kunstinstituut gewaardeerd? Ik denk dat als je dit pad zou blijven volgen dat dat redelijk beperkt is. Dat het hooguit als een curiosum wordt gezien en best leuk om een keer naartoe te gaan, maar dat het niet echt meedoet in de discussie die in de westerse kunst gevoerd wordt en steeds breder wereldwijd, en waarin dit soort kunst een soort idioom is geworden een vaste formule-achtig iets. [...] Je kan er ook wel op een gegeven moment kwaliteit in onderscheiden denk ik, maar daar moet je je wel heel erg in gaan verdiepen om dat te kunnen om kwaliteitsoordelen te kunnen uitspreken. Maar ik denk dat ze er heel goed aan doen om juist die kunstenaars die een scharnierwerking hebben te tonen. Die Brook Andrew heeft volgens mij een Aboriginal moeder en blanke vader, dus zo'n typisch voorbeeld van iemand die uit gemengde genen is opgebouwd.

Vindt u dat u in de positie bent om houdingen ten opzichte van Aboriginal art te beïnvloeden?

Dan is het weer de vraag wat je dan verstaat onder Aboriginalkunst. Als je het hebt over kunstenaars die die scharnierfunctie hebben en zich verhouden tot de westerse traditie, dan zou ik hem, als hij bijvoorbeeld in een groepstentoonstelling zou zitten, niet presenteren als een Aboriginal kunstenaar. Maar ik zou het wel noemen in een tekst, dat iemand Aboriginal roots heeft, maar alleen als het een duidelijke rol speelt in het werk. Je presenteert iemand in een modern, hedendaags museum als een moderne, hedendaagse kunstenaar en die heeft dan die achtergrond en dat is belangrijk, zal zeker ook zijn inhoud sturen, maar ik denk niet dat ik hem als Aboriginal kunstenaar zou presenteren.

Ik ben geen voorstander van regio's of landtentoonstellingen, zoals Finse kunst of Nederlandse kunst. Bij Nederlandse kunst kun je nog iets voorstellen omdat je een soort nationale taak hebt als Stedelijk Museum, maar ik vind dat vaak vrij saaie tentoonstellingen, die inventariseren en heel weinig stellen, die als thema eigenlijk heel dun zijn. Ik denk dat een goed gemaakte, actuele kunsttentoonstelling die bepaalde thema's aansnijdt, waar je dan een Aboriginal kunstenaar bij hebt, dat dat veel meer doet. Omdat het dan in een discussie wordt meegenomen die relevant is voor de hedendaagse kunst. Zodat die figuur ook vanuit dat licht wordt bekeken, ik denk dat dat veel meer doet dan dat een Aboriginal kunsttentoonstelling wordt gemaakt. Ik vind dat je kunstenaars het meeste recht doet als je ze op hun inhoud neemt en niet op een label wat er aan vast hangt. Dan wordt het een soort politiek correcte tentoonstelling en er zijn genoeg musea die zich daartoe laten verleiden, maar ik hoop dat het Stedelijk zo'n positie heeft en zichzelf zo hoog plaatst dat je dat niet doet voor dat soort secundaire redenen. Ik vind dat de artistieke inhoudelijkheid de eerste is.

Wat betekent de grote interesse van de markt in Aboriginal art voor u? Vindt u dat een bezwaar om de beste voorbeelden als hoge kunst te kwalificeren of juist een stimulans?

Ik denk dat dat soort ontwikkelingen nooit bijdragen aan een artistiek inhoudelijke ontwikkeling. Juist de massale smaak die dan bediend wordt, vraagt om het herkenbare, hetzelfde recept, hooguit met kleine variaties. De vraag van dat soort markten zullen naar mijn idee nooit leiden naar hele grote vernieuwingen binnen die kunst. Grote toeristenmarkten zijn natuurlijk helemaal niet geïnteresseerd in de meest actuele beeldtaal. [...] Dat werkt weer in galeries en actuele kunstmuseums.

Heeft het Stedelijk extra verantwoordelijkheid omdat het het hoogst haalbare is voor moderne, hedendaagse kunst?

In zekere zin heeft het Stedelijk misschien extra verantwoordelijkheid, maar dat ligt ook aan wat je beleidsplan is. Wij vinden het belangrijk bepaalde Nederlandse kunstenaars te ondersteunen, regelmatig met ze te werken en grotere tentoonstellingen te geven. Dat het ook in het buitenland

een zekerheid geeft dat de kunstenaars in eigen land gewaardeerd worden. Ik denk ook dat we, omdat we zo'n groot platform zijn, dat het iets meer betekenis heeft als je je tot niet-westerse ontwikkelingen verhoudt, tot oorspronkelijk niet-westerse ontwikkelingen. In die zin is het ook iets dat we in de toekomst meer zullen gaan exploreren en meer nadrukkelijk binnen het beleid en het tentoonstellingsprogramma een plek zullen geven. Hoewel we daar in het verleden ook al mee bezig zijn geweest, zoals de Malewichcollectie, we hebben een aantal projecten met Rusland gedaan. Er is ook veel contact geweest met Latijns Amerikaanse landen. Onder Wim Beeren is Uruguay, Brasil, Chile en Argentinië onderwerp geweest, waarbij een groepstentoonstelling met kunstenaars uit die landen werd vertoond. Dus dat soort lijnen die liggen er al en daar zullen we in de toekomst ook meer mee gaan werken.

In hoeverre houden jullie rekening met de wensen van de gemeentelijke overheid, jullie belangrijkste stakeholder, in keuzes van tentoonstellingen en beoordelingscriteria?

De overheid staat, zeker nu we een stichting zijn, weer iets verder op afstand dan vroeger het geval was. Dus ik kan wel zeggen dat wij ons zien als een volledig onafhankelijk platform. We hebben daar natuurlijk relaties mee, omdat we daar ook contact mee willen hebben, omdat het juist ook heel goed is, zeker ook die particuliere markt. Dat geeft weer een heel andere dynamiek dan dat je alleen een subsidierelatie met de overheid hebt. Ook voor kunstenaars kan het heel interessant zijn als je met bepaalde verzamelaars werkt, die bepaalde kunstenaars kunnen dragen en uitdragen in de wereld. Dat geeft een heel ander soort betrokkenheid dan als het alleen een subsidieloket zou zijn waartoe je je verhoudt. Maar het gebeurt altijd met een heel duidelijke boodschap, dat we als museum wel onafhankelijk zijn. Dat is natuurlijk ook onze kracht in het veld. Want je hebt galleries, je hebt kunsthandel. Kunstbeurzen die commercieel zijn, waar het geld de macht heeft. Daar hebben we natuurlijk ook mee te maken, maar je kan je voorstellen dat bepaalde kritische inhoud weggedrukt wordt omdat het niet zo goed in de markt ligt. Wij verbeelden ons dat we juist wel een platform zijn waar we wel kunnen reflecteren op maatschappelijke ontwikkelingen, maar natuurlijk wel altijd via de kunst.

Maar je hebt natuurlijk ook de macht van de bezoekersaantallen. Een museum wordt steeds meer op bezoekersaantallen beoordeeld en afgerekend. Er zijn musea die dan overgaan tot een programma wat een soort vlakke kant heeft, maar wel gegarandeerd genoeg bezoekers trekt. Dat zien wij ook als opdracht dat ondanks dat we een streefgetal hebben van een aantal 100.000 bezoekers per jaar, dat we daarbinnen wel een artistieke integriteit kunnen handhaven en waarborgen. De laatste maanden wordt er druk over gediscussieerd in de Nederlandse museumwereld. Er worden directies benoemd, die juist culturele ondernemers zijn en juist voor het eventachtige gaan en het spektakel.

Andere geïnterviewden, zoals Sacha Bronwasser en Kitty Zijlmans vinden vaak dat het Stedelijk niet genoeg lef heeft. Het zou moeten gaan om de kans op het gelukte in plaats van het risico van het mislukte. Wat vindt u daarvan?

Daar ben ik het niet mee eens. Ik waardeer heel erg wat Kitty Zijlmans probeert op theoretisch niveau: die W.A.S. op de kaart te zetten en haar bijdrage is ook zeker niet uit te vlakken. Maar dit is typisch commentaar van mensen die niet in de praktijk zitten en ook die beslissingen niet hoeven te nemen. Zij kunnen namelijk heel makkelijk vanuit een theoretisch standpunt van alles beweren, maar als je dat eenmaal in een tentoonstelling moet gieten is dat een ander verhaal, een andere stap. Dan neem je ook andere beslissingen, ook omdat je naar een bepaald niveau zoekt. [...] Maar dat zijn toch ook vaak verschillen van artistiek inzicht. Je moet er natuurlijk ook wel een soort natuurlijk gevoel voor hebben en durf om bepaalde mensen op een bepaald moment te brengen. Als ik mijn track record bekijk, als ik naar de mensen die ik voor Bureau Amsterdam heb uitgekozen kijk, die mensen hebben allemaal heel goede carrières gehad. Op een heel goed moment hebben wij ze daar gebracht en ze een solo gegeven. Het zijn vaak hele persoonlijke

dingen, ook als ik het heb over de keuzes van Sacha Bronwasser. Iedereen die in de kunstwereld rondloopt heeft zo zijn persoonlijke voorkeuren. Dat is één, en twee is dat tentoonstellingen maken en schrijven echt iets anders is.

Onder Rudi Fuchs is de aandacht voor de actualiteit heel erg verslapt. Gijs van Tuyl die in 2005 is gekomen, die heeft dat enorm op poten willen zetten, ook samen met zijn staf. Ik ervaar de laatste paar jaar als een heel verfrissende periode waarbij er heel veel op touw is gezet. En dat wordt ook bevestigd doordat kunstenaars die we hebben laten zien in kleinere tentoonstellingen, maar ook in grotere solo's, weer doorvertoond worden op allerlei belangrijke platforms in andere landen. In die zin sluiten we gewoon heel goed aan bij wat er internationaal gebeurt. Ik merk ook gewoon vaak dat journalisten vaak niet goed genoeg geïnformeerd zijn. Wij reizen als curatoren veel rond en spreken veel buitenlandse collega's, maar journalisten hebben natuurlijk een veel minder continue netwerk. Ze hebben een andere positie, wat op zich ook goed is, want daardoor kunnen ze onafhankelijk dingen zeggen, maar vaak doen ze uitspraken op basis van te weinig informatie.

Wat vindt u van W.A.S.: Het pleidooi voor nevengechikte kunsttheorieën, je kleur bekennen van waaruit je oordeelt, met als doel de westerse hegemonie te doorbreken?

Ik denk dat het heel zinnig is om te kijken of je interculturele beoordelingscriteria kan ontwikkelen, aan de andere kant gebeurt het ook gewoon zodra kunstenaars als Brook Andrew zich in die westerse kunstarena begeven. Dan brengen ze hun achtergrond mee en in die discussie. Dus dan ontstaat die discussie ook al. Het is moeilijk om daar nu zomaar op te reageren, maar ik denk dat het belangrijk is, zoals ik al eerder aangaf, dat je je verhoudt tot kunst uit niet westerse regio's en daarbinnen kijkt wat voor jou interessant is. Maar je kan niet je westerse blik en vorming ten aanzien van de beeldende kunst uitschakelen. Dat is je eerste antenne, de eerste receptielaag waarmee je de kunst verwerkt. Maar als je echt met die regio's wil gaan werken, dan is het ook logisch dat je je verhoudt tot de theoretici, tot de kunstpraktijk en tot alle aspecten van de kunstwereld die daar aan de orde zijn. En daar krijg je misschien ook hele andere visies van wat kunst kan zijn in mee. Kunstenaars maken zelf die stap ook al om dat ontmoetingspunt te creëren.

Maar je kan op een gegeven moment theoretiseren tot je een ons weegt, maar dat matig geschilderde landschapje, zoals bij die Surinaamse kunstenaars, wordt niet beter. Maar ik ben supergeïnteresseerd in kunstenaars vanuit een andere cultuur die wel iets te melden hebben in hun taal en beeldtaal, die dan misschien wel anders is dan de westerse, maar zich daar wel op een bepaalde manier toe verhoudt. Het draagt allemaal bij tot meer openheid ook binnen instellingen, om naar buiten te kijken.

Het Van Abbe Museum heeft de diversiteitsprijs gekregen.

Ja, dat was een soort van sociologisch tentoonstelling, sociologisch project. En als je dan de kunst ziet die ze daar laten zien, die zou ik niet in het Stedelijk laten zien. Maar dat is dan ook, ik noem het maar even kort door de bocht, paspoortkunst. Die dan met paspoorten een leuk projectje maken of een leuk kunstwerk maken, maar die dan zo letterlijk met dat thema omgaan, dat het bijna illustratief wordt. Er wordt ook heel politiek correct gedaan met hele matige kunst. Ik ben altijd geïnteresseerd in kunst van uitzonderlijke kunstenaars. Het zijn toch altijd een paar enkelingen voor mij.

Is het denkbaar dat jullie een Aboriginal curator inhuren en hem vragen een tentoonstelling te maken van de top van de moderne Aboriginal, hedendaagse beeldende kunst?

Wat ik me zou kunnen voorstellen is dat je een niet westerse curator uitnodigt, waarbij je vraagt om een programma te maken van niet westerse kunst rond een bepaald thema of een bepaalde visie, wat dan twee jaar loopt. Ik zou dat dus breder dan Aboriginal willen trekken.

Interview George Petitjean

5 november 2008, AAMU, Utrecht

Waarom is er een apart museum voor Aboriginal beeldende kunst nodig?

Omdat het een samenloop van omstandigheden is geweest. Er waren in Nederland een aantal verzamelaars van Aboriginal kunst, die de passie hadden om een Aboriginal art museum op te richten. Het is een soort van vreemd iets, een Aboriginal art museum. En vooral recent zijn er een aantal veranderingen geweest. Misschien herinner je je nog dat ons logo in het begin ook een boemerang was, daar probeer ik sinds 2005 vanaf te geraken. Ik probeer veel meer, omdat dat ook de wens is van de bruikleengevers, de wens van de stichters van het museum, Aboriginal kunst als hedendaagse kunst te zien. Daarom leek het mij logisch om toch meer aandacht te besteden aan de huisstijl, meer uitstraling te geven als museum voor hedendaagse kunst in de eerste plaats. Vandaar dat we nu spreken van AAMU in plaats van Aboriginal Art Museum, met als ondertitel: 'museum voor hedendaagse Aboriginal kunst'. In die ondertitel vind je drie elementen terug: hedendaags, Aboriginal en kunst. Ik wil heel sterk de nadruk op 'hedendaags en kunst' leggen. De basis blijft aboriginalkunst, dat is ook de wens van de stichters en bruikleengevers van het museum. In onze collectie hebben we ook Aboriginal kunst variërend van boombast tot video's van Tracy Moffatt. Maar in het tentoonstellingsprogramma probeer ik veel ruimer te gaan dan enkel Aboriginalkunst: ik probeer Aboriginal kunst te gebruiken als een platform, een soort laboratorium om westerse en niet westerse kunst bij elkaar te tonen.

Ik denk dat het effectief een rol kan hebben als museum, zeker de manier waarop het nu aan het gaan is. En zeker in een bredere visie, van de globalisatie die er in de kunsten gebeurt, of dat nu de Documenta in Kassel was of andere tentoonstellingen. Maar er wordt meer en meer gekeken naar kunst in de periferie, meer en meer naar niet-westerse kunst en dat wordt ook samengebracht. Ik denk dat het ook onvermijdelijk is om rekening te houden met niet-westerse kunst. In die zin kan het museum een rol spelen. Het is misschien arrogant om te zeggen dat het nodig is. Zoals de tentoonstelling *Theme Park* een tentoonstelling is waarop we hele gemengde reacties hebben. Sommigen komen binnen en boos buiten en zeggen: 'wij hebben geen Aboriginal kunst gezien'. Omdat ze niet hebben gezien wat ze verwachten. In feite is dat wel wat ik wil en ik wil natuurlijk dat er een groot publiek binnenkomt. Mensen die vooropgestelde ideeën hebben, denken dat Aboriginal kunst zo en zo moet zijn en op die manier moet het ook voldoen aan onze verwachtingen. In die zin is het totaal anders, die worden geconfronteerd met levende kunstenaars en levende kunst. We hopen dan ook dat het clichédoorbrekend is.

Er zijn twee soorten Aboriginal kunst heeft u in een eerder interview aangegeven: kunst die gemaakt wordt zoals voor de komst van de blanken en hedendaagse kunst.

Alle Aboriginal kunst die nu gemaakt wordt is hedendaags. En zeker die hier te zien zijn. Aboriginal kunst in een traditionele ceremoniële context moet je misschien niet eens kunst noemen, omdat het ook niet zo bedoeld is door de makers. Integendeel, ten eerste is het een heel efemere en vergankelijke kunst op het lichaam, zandschilderijen. Het is ook een soort totaalkunst met zang, met theater is het een soort wederopvoeren van de scheppingsreis van de voorouders. En dat impliceerde ook het opnieuw schilderen van bepaalde symbolen. Maar individualiteit, innovatie, creativiteit werden niet goed gekeurd, integendeel, die werden soms bestraft. Als je een symbool verkeerd zette of een regel verkeerd zong werd je verwijderd uit de groep of zelfs een zwaardere straf zoals een speer door het been. Dat was gericht op de kennisoverdracht zo optimaal mogelijk te maken. En zo kan het ook uitgelegd worden dat in deze langst

ononderbroken cultuur ter wereld, verhalen overgeleverd konden worden van generatie op generatie, vermoedelijk voor een periode van een aantal duizenden jaren. Het is niet de mens die creatief is maar de voorouderlijke wezens. En dat is radicaal veranderd na contact met de blanken.

Je kan het vergelijken met iconische voorstelling van de maagd Maria. Volgens de legende zou het eerste portret van de maagd Maria geschilderd zijn door Sint Lucas. Alle iconen zijn kopieën van dat ene origineel. Dat is ook een van de redenen dat iconenschilders het werk niet signeren aan de voorkant. De orthodoxe priester moet ook zijn goedkeuring geven over dat portret, een kopie van een origineel dat al of niet ooit bestaan heeft. Dat is hetzelfde met Aboriginal kunst. Zij kopiëren wat er altijd al is geweest. En het idee van kunst en alles wat daarmee gepaard ging, creativiteit, auteurschap en individualiteit wordt ten zeerste afgeraden en tegengewerkt. Je hebt nog steeds ceremonies en rituelen, maar daarnaast heb je zelfs in de afgelegen gebieden, kunst die gemaakt wordt op boombast, maar ook die kunst op boombast is hedendaagse kunst. Alle kunst die wij tonen is hedendaagse kunst, gewoonweg omdat wij geen rituelen of ceremonies tonen. Alle kunst is ook gemaakt van context van uitwisselingen met blanken, gemaakt van een veel ruimere context van niet alleen het eigen volk, maar veel meer de uitwisseling met blanken, zeker in Australië. Die is ook ontstaan omdat er een kunstmarkt voor bestond. Het enige onderscheid dat je kunt maken is dat sommige kunstenaars een andere achtergrond hebben en zijn opgegroeid in steden en verschillende wortels hebben, zoals Brook Andrew zowel Aboriginal als Schotse wortels heeft. Maar ook kunstenaars in afgelegen gebieden, waarvoor Engels een tweede of derde taal is, produceren hedendaagse kunst. Je kunt zeggen dat hun kunst iets meer is gebaseerd op die ceremonies en rituelen, maar uiteindelijk beantwoorden die werken ook aan een soort idee van auteurschap. Omdat ze zich hebben moeten aanpassen, al was het maar aan een rechthoekige drager. Dat vergde al een totale mentale switch.

Dus met die tweespalt in de vraag ben ik niet akkoord. Omdat het allemaal hedendaagse kunst is. Ook in de huidige tentoonstelling is boombast te zien en Brook Andrew beschouwt het zelf ook als hedendaagse kunst, wel hedendaags moderne kunst dan.

Wanneer spreekt u van goede hedendaagse Aboriginal, beeldende kunst?

Das altijd moeilijk en problematisch natuurlijk, omdat dat in eerste instantie een westers waardeoordeel is. In het verleden zijn er heel veel tentoonstellingen geweest van Aboriginal kunst en die speelden het veel meer als Aboriginal kunst is iets vreemds aan de westerse wereld. Vooral in de jaren negentig zijn er in België, Nederland en Europa tentoonstellingen geweest, heel vaak georganiseerd door dealers en die speelden in op het idee van Aboriginal kunst als iets vreemds, gemaakt door noble savage die in harmonie met de natuur leeft zonder enige invloed van buitenaf. En zij speelden het ook veel meer op de kwantiteit dan de kwaliteit. En dat heeft er ook voor gezorgd dat een groot deel van de gevestigde westerse kunstwereld Aboriginal kunst de rug heeft toegekeerd. Alles werd gepresenteerd als Aboriginal kunst, met de implicatie dat het allemaal goed zou zijn en dat is natuurlijk niet waar. Het meeste dat is vertoond was eigenlijk helmaal niet interessant. Om Tim Kleander, de directeur van Sotheby's Australië te parafaseren: Misschien 5% van wat er gemaakt wordt kan echt als kunst beschouwd worden, als interessante kunst. En dat is niet anders dan voor westerse kunst en welke kunstvorm dan ook. Voorbeelden van minder interessante werken zie je in onze galerie.

Waarom is het dan interessant?

We moeten ons nog altijd behelpen om Aboriginal kunst te beschrijven met westers jargon. In die zin is het een interculturele oefening. Er is net zoals bij andere kunst een soort van consensus van mensen die zeggen ja, dat is een interessante kunstenaar. Omdat die persoon bijvoorbeeld heel veel innovatie heeft weten te brengen, soms al of niet gebaseerd op traditionele kunst. Of omdat het getuigt van een grote individuele toets, het blijft altijd interessant en brengt ook diversificatie.

Innovatie in termen van techniek of onderwerp?

Beide, maar laten we spreken over kunstenaars van centraal Australië, dan is het vooral van onderwerp. Vanaf de jaren zeventig, toen men begon te werken met moderne materialen in centraal Australië, is men geconfronteerd met grote problemen. Ze wilden niet dat niet-geïnitieerde mensen in aanraking zouden komen met hun sacrale symbolen. Kunstenaars moesten beginnen te denken als auteurs, als individu: hoe kunnen we die vormen nu aanpassen zodat die boodschap gedesacraliseerd wordt, dat het ontheiligd wordt. Vanaf dat ogenblik zijn er een aantal kunstenaars die, om het grof te zeggen, geen talent hebben. Maar je hebt ook kunstenaars die daar heel ver in gaan, dat die verschillende strategieën uitvinden om iets te doen met die symbolen. En ondanks dat ze die geheime kennis achterwege laten, toch een ontzettend interessante individuele beeldtaal beginnen uit te vinden. Dat zijn dan ook vaak de kunstenaars die worden opgepikt door de westerse kunstwereld. Het is moeilijk om te zeggen of creativiteit iets universeels is. Maar het zijn kunstenaars die kunnen meedraaien op een heel hoog niveau bij andere kunstenaars. Hang daarvan een werk, zonder te zeggen dat dat van een Aboriginal kunstenaar is, tussen andere in wat voor een museum dan ook ter wereld en het staat er.

Waarom kiest u in uw laatste tentoonstelling voor een combinatie van Aboriginal kunst en een westerse postmoderne kunstenaar?

Het museum is ontstaan in 2001. De eerste tentoonstellingen waren heel educatief en sterk gericht op de verschillende strekkingen, scholen in Aboriginal kunst. Ik ben als conservator in 2005 aangesteld en ben kunsthistoricus met een specialisatie in hedendaagse kunst. Als je op die manier doorgaat van voor mijn komst, dan loop je het risico dat je geen enkele serieuze kunstjournalist meer over de vloer krijgt, omdat het toch maar de zoveelste Aboriginal kunsttentoonstelling is. Je wordt het beu dat de mensen die je uiteindelijk aan wilt trekken, uit de kunstwereld maar ze hoeven ook niet persé uit de kunstwereld te zijn, dat die zich niet zo aangetrokken voelen tot het AAMU. En dat de mensen die je dan uiteindelijk wel over de vloer krijgt veel preconceived ideas hebben.

Dat is misschien een heel zwart-wit beeld dat ik schets. Maar kunstjournalisten bleven inderdaad weg. Dus ik ben een aantal jaren geleden een uitwisselingsproject begonnen met andere musea, niet noodzakelijk van niet-westerse kunst. Maar bijvoorbeeld het Felix de Boeck Museum in Brussel. Wij kregen toen wat werken van Felix de Boeck en zij kregen wat werken van onze collectie. Zo wordt het museum opengetrokken en is er veel meer mogelijk dan het herhalen van wat Aboriginal kunst is. Een vraag die trouwens niet zomaar te beantwoorden valt. Het heeft dus puur te maken met een strategie om kunstjournalisten binnen te halen en met een ander soort publiek binnen te halen. Maar ook als je kijkt naar de ontwikkelingen in de kunstwereld, zoals de laatste Documenta in Kassel: Het is een wereld die meer en meer openbreekt. En daar zag ik eigenlijk het potentieel en de reden van voortbestaan.

Broodthaers heeft niets gemeen met Aboriginal kunst en vice versa. Het was ook niet mijn bedoeling om parallellen te leggen, want die zijn er niet te vinden, maar niettegenstaande waren de reacties wel dat het één iets over het andere zei. Al was het maar door Broodthaers en de Aboriginal kunstenaars op gelijke voet te zetten, dat je hen ook een plaats geeft in de kunstgeschiedenis. De reden dat er nu in deze tentoonstelling ook werk van Broodthaers en De Boeck te zien is, ligt in het feit dat Brook Andrew wil aansluiten bij de vorige tentoonstelling.

Vindt u het Tropenmuseum een plaats voor moderne hedendaagse Aboriginalkunst?

Het grote verschil met dit museum is dat dit museum gesticht is als een museum voor hedendaagse Aboriginal kunst. Terwijl het Tropenmuseum en zoveel andere musea in de wereld, Musée de Branly bijvoorbeeld, allemaal voortkomen uit het koloniale musea, musea voor etnografie. Nu is het wel een strategie van veel van die musea om ook hedendaagse kunst te tonen, maar het blijft toch nog altijd heel sterk gemarginaliseerd. Ons museum is ook sterk

gemarginaliseerd, we zijn duidelijk in de periferie, maar dat biedt ook voordelen: Grote musea voor hedendaagse kunst hebben soms een vrees om iets te gaan doen wat mensen niet kennen en daarvoor zijn wij dan in de juiste positie. We kunnen weinig fout doen, we hebben niets te verliezen. Maar het Tropenmuseum, ja dat is een andere problematiek, voor hen is het denk ik meer het tonen van een voortzetting van hun collecties van zaken met welke zij bezig zijn. Dat wil niet zeggen dat er geen goede tentoonstellingen plaatsvinden, maar het is de vraag in hoeverre ze geaccepteerd worden door de gevestigde kunstwereld.

Maar u vindt het wel een goede ontwikkeling dat ze meer hedendaags gaan aankopen en tentoonstellen?

Dat is dubbel, enerzijds zou het interessant zijn wanneer musea als het Stedelijk Museum goede niet-westerse kunst gaan aankopen – en dat doen zij ook al. Het gevaar bestaat wanneer voormalig etnografische musea zoals het Tropenmuseum hun collecties gaan voortzetten met hedendaagse kunst, dat zij de mindere kunstenaars in huis krijgen. Want de grote namen uit de Chinese kunst bijvoorbeeld, die gaan naar het Stedelijk.

Is het Stedelijk Museum een plek voor moderne hedendaagse Aboriginal kunst?

Jazeker. De tentoonstelling is ook geopend door Martijn van Nieuwenhuyzen. Hij heeft ook kennis gemaakt met Brook Andrew en ik had ook het idee dat het op persoonlijk niveau klikte, wat natuurlijk ook belangrijk is. Ik zie Martijn zeker in de toekomst, als hij ooit iets kan doen met Brook en hij vindt dat werk interessant genoeg, dat hij ooit iets kan tonen van Brook. Iets anders is een kunstenaar van centraal Australië, omdat Brook natuurlijk een kunstacademische achtergrond heeft. Maar het grote probleem, en dat kun je de conservatoren uit de musea voor hedendaagse kunst moeilijk kwalijk nemen, is dat mensen veel te weinig kennen van hedendaagse niet-westerse kunst. En je kunt ook niet verwachten dat mensen zich daar totaal in gaan verdiepen. Conservatoren zijn heel bereisd en er is genoeg kennis om te weten welke kunstenaars interessant zijn. In die zin denk ik dat dat in de toekomst meer en meer gaat gebeuren en dat musea voor hedendaagse kunst zeker goede platformen zijn.

In wat voor een vorm zou dat idealiter tentoon worden gesteld? Is dat een groepstentoonstelling van Aboriginal kunstenaars of een groepstentoonstelling waarbij er één toevallig een Aboriginal achtergrond heeft?

Het hoeft niet gescheiden te zijn voor mij. Dat doe ik ook niet in dit museum. In die zin is er hier een tegenstrijdigheid. Aan de ene kant wil het een hedendaags Aboriginalkunstmuseum zijn en aan de andere kant wil het helemaal geen museum van Aboriginal kunst zijn. We willen ook aantonen dat het hedendaagse kunst is en dat het niet gescheiden hoeft te zijn. En zo zie ik ook de toekomstige tentoonstellingen. Het kan best zijn dat er een solotentoonstelling wordt gegeven aan een Aboriginal kunstenaar, al of niet met een traditionele achtergrond. Daarin hoeft geen verschil te zijn met Nederlandse kunst of westerse kunst, als het een goede kunstenaar is en mensen vinden het de moeite waard. Martijn van Nieuwenhuyzen heeft ook aangegeven in de toekomst meer, misschien in thematische tentoonstellingen, internationale, niet-westerse kunstenaars te gaan tonen. Daarin zouden Aboriginal kunstenaars kunnen zitten met of zonder een kunsthistorische achtergrond. [...] Je kan nu eenmaal niet verwachten dat een conservator van alle kunst op de hoogte is. Het zal zich sterk zal laten leiden door wat mensen horen, door de grote kunstenaars die boven komen drijven. En Martijn van Nieuwenhuyzen had buiten Tracy Moffatt en andere kunstenaars met een westerse kunstachtergrond, ook al gehoord van Emily en Thomas en Clifford Possum Talpatjarri. De eerste twee hebben Australië vertegenwoordigd op de biënnale van Venetië in de jaren negentig. In die zin zijn ze al opgenomen in de mainstream.

In een vorig interview noemt u de interesse van de markt vaak als een impliciet keurmerk of bewijs van kwaliteit van Aboriginal kunst. Hoe werkt dat?

De markt voor Aboriginal kunst representeert een heel brede waaier. Dan moet je ook nog rekening houden met welke Aboriginal kunst precies. Brook Andrew hangt in mainstream galleries in Australië. De algemene markt, en dan kijken we voornamelijk naar acrylschilderijen uit centraal Australië, de dotpaintings en de boombast schilderijen, daar heb je toeristenshops en luchthavenshops voor en onze museumwinkel. Maar het is de vraag of dat de kunstmarkt is. Je hebt in Australië zelf Aboriginal art galleries die enkel Aboriginal art verkopen, je hebt ook galleries die werken volgens westers principe, met een tentoonstelling om de maand. Daar ben ik ook veel meer voorstander van. Maar nee, het is niet altijd een bewijs van kwaliteit, het hangt af van welk gedeelte van de kunstmarkt. Als we spreken van de mainstream-kunstmarkt dan is het zeker een keurmerk. Maar het is niet zo dat als een Aboriginal wordt opgenomen ergens door een galerie in Melbourne, dat dat dan per se een goede kunstenaar is. Het is wel zo, net zoals met Europese kunst, dat als een kunstenaar in een topgalerie terecht komt, dat dat een heel goede indicatie is van de artistieke waarde van de kunst van die persoon.

Nou is er enorm verschil tussen de receptie van Aboriginalkunst in Australië en Nederland. Hoe verklaart u dat?

Het is evident dat Aboriginals en hun kunst onderdeel uitmaken van Australië en daar veel meer naar gekeken wordt en over gedacht wordt dan hier. Aboriginalkunst blijft heel vreemd. Afrika is een veel reëlere politieke realiteit voor Nederland en Europa, waar toch op een andere en serieuzere manier wordt gekeken naar bepaalde Afrikaanse kunstenaars. Dat is ook het geval in Australië, Aboriginals maken heel sterk deel uit van een politieke realiteit daar. De laatste 10, 15 jaar is Aboriginal kunst opgepikt in Australië, terwijl de geografische en politieke afstand van Australië en zeker Aboriginal Australië maken dat er met andere ogen naar gekeken wordt.

Er hangt eigenlijk een soort politieke correctheid omheen, althans dat was mijn ervaring, dat het enigszins geforceerd in de National Galleries hangt.

Ja, zeker in Australië moet je dat zien in het licht van postkolonialisme. Soms lijkt het meer op neokolonialisme in de zin: we moeten dat goed vinden uit schuldgevoel over het verleden en het onrecht dat Aboriginals is aangedaan. Ik heb de indruk dat dat iets minder is in de commerciële topgalleries. Maar zoals in de National Galerie in Canberra is dat tot op zekere hoogte zo, maar dat reflecteert ook vaak de visie van de conservator, die ook vaak een politieke agenda hebben. Bijna alle National Galleries hebben Aboriginal conservatoren. Ik zou nooit mijn huidige baan kunnen hebben in Australië, omdat ik geen Aboriginal ben. Er is dus een soort positieve discriminatie.

Kan dat een bezwaar zijn voor de perceptie van Aboriginalkunst als hoge kunst in het westen?

Ja, volledig. In 1998 vond de eerste biënnale van Melbourne plaats. Jan Hoet was de curator van het Belgisch paviljoen en dat is een topcurator in het westen en hij zei: 'Hier in Australië kan ik niet over Aboriginal kunst praten, want ze zouden mij hier stenigen. Ze laten het mij niet toe erover te praten'. En daarom interesseert het hem ook niet, omdat het hem werd opgedrongen. Hij zei ook Aboriginal kunst is geen kunst, dat is decoratie voor kinderkamers. Ik heb gehoord dat Rudi Fuchs ook gelijkwaardige ideeën daarover heeft.

Maar dat heeft heel vaak te maken met die politiek correcte houding, die volgens mij echt aan het veranderen is hoor. Het heeft ook te maken met een professionalisering van die mensen. Ook de Australische curatoren beginnen meer en meer te reizen. De generatie Aboriginal kunstenaars, die uit de steden komen, die kwade, politiek correcte kunst maken is nu rond de vijftig. Brook Andrew heeft dat niet, dat kwade. Een volgende generatie heeft dat minder. Ook Aboriginal curatoren en directeuren beginnen veel meer te reizen. Zo hoop ik dat de politieke correctheid achterwege wordt gelaten.

Maar er zijn twee elementen die de westerse kunstwereld de rug hebben doen toekeren naar Aboriginal kunst. Enerzijds de tentoonstellingen in de jaren negentig, waarbij Aboriginal kunst niet als kunst, maar op een heel populaire manier wordt gepresenteerd. Alles is kunst en gemaakt door de primitieveling die in de natuur leeft. Dat waren tentoonstellingen die veel volk binnenhaalden omdat ze tegemoet kwamen aan de wens van het publiek. Pure kunst van een onbedorven volk, maar dat is van geen kanten waar, want elke hedendaagse Aboriginal kunstenaar heeft invloeden van het westen. Daardoor was er veel kunst te zien van bedenkelijke kwaliteit en dat heeft ervoor gezorgd dat journalisten en museumdirecteuren het niet interessant vonden. Een tweede element is de politieke correctheid in Australië. Omdat het komt van iemand die zwaar heeft afgezien in het verleden, moet je het dan goed vinden? Ik denk en hoop dat beide visies aan het verdwijnen zijn.

Ik vond het ook heel fijn dat Martijn van Nieuwehuyzen heeft toegezegd de opening van de tentoonstelling te doen. Ik hoop dat hij de beste Aboriginal kunst wil tonen ook in een context van internationale hedendaagse kunst. Als Brook Andrew in de toekomst te zien zou zijn in het Stedelijk Museum zou ik dat prachtig vinden, dan is de opzet geslaagd.

In hoeverre acht u uw museum in staat om invloed uit te oefenen op de perceptie van Aboriginalkunst? Hoe ver is het bereik?

Dat hangt uiteindelijk heel erg af van de recensies in de pers die wij krijgen. Daarmee bedoel ik niet eens positief of negatief, maar gewoon dat er al iets over geschreven wordt. Mensen die het museum bezoeken kunnen voor zichzelf uitmaken of ze er iets aan hebben. Maar in hoeverre we een rol spelen, zoals ik daarvoor heb uitgelegd, we krijgen met de tegenwoordige tentoonstellingen meer pers aandacht in Nederland, maar ook daarbuiten. Het is zeker nog niet optimaal hoor, maar we beginnen al een zekere bekendheid te krijgen bij collega instellingen. Ik denk wel dat het de positieve kant opgaat. Zoals ik daarjuist zei, door weg te gaan van die politiek correcte tentoonstellingen of spectaculaire tentoonstellingen van iets dat toch niet bestaat.

Je hebt die politiek correctheid, maar het is natuurlijk ook verbonden met de nationale identiteit in Australië. De olympische vlam die werd gedragen door Kathy Freeman. Is dat ook iets wat corrupteert, een bezwaar voor acceptatie als hoge kunst in het westen?

Ja, het is ook omdat daar geen scheiding in gemaakt wordt, je kan overal wel iets Aboriginals zien. Maar dat is zeker niet noodzakelijk goede of interessante kunst. Ik hoop dus dat dat gaat veranderen.

Zijlmans zegt eigenlijk dat expressie panhumaan is en dat je als je kunst beoordeelt dat je je moet realiseren dat er meerdere kunstgeschiedenissen naast elkaar bestaan, waarbij je je eigen positie heel duidelijk expliciteert. Ze wil daarmee de westerse hegemonie doorbreken. Wat vindt u hiervan?

Dat is een ontwikkeling die ik zelf zeker toejuich en die ik zelf ook probeer door te voeren. En daar zie ik dit museum ook in, in alles wat er gebeurt rond world art en het opentrekken van de kunstwereld. Ik denk dat dat ook de rol is die het museum kan invullen. Omdat het zich daarin juist positioneert, in al die debatten, die nu plaatsvinden, niet alleen hier, maar ook in andere delen van de wereld. We gaan ook een debat organiseren. Het is ook de bedoeling dat er meer eenheid, of eenheid is misschien niet het woord, maar dat er meer samenwerking plaatsvindt tussen universiteiten en tussen dit museum en andere musea en instellingen, binnen en buiten Europa.

Tegelijkertijd verafschuw ik 'political correctness' en vind ik het vreselijk om niet westerse kunst binnen te gaan brengen, omdat het toch maar iets moet zijn. Ik ben eigenlijk heel anti politiek correct. Meestal vormt het geen goede kunst en in Australië heb ik het ook vaak gezien. Het moet niet geforceerd zijn en mag niet opgedrongen worden. Rudi Fuchs heeft ook als een van de eerste voor het Stedelijk Museum Chinese kunst aangekocht en hij zegt: het hoeft niet per se dat te zijn,

we moeten niet opeens als Stedelijk Museum kunst van heel de wereld gaan verzamelen. Hij heeft dat gedaan omdat hij dat toen goede kunst vond. Ik deel zijn visie: het hoeft niet plots een allegaartje te worden. Het gaat erom dat de wereld, in de eerste plaats, nu meer en meer politiek geografisch opengebrouwen wordt. En dat je niet meer kan spreken van groepen die niks te maken hebben met elkaar. Aboriginal kunst is ook in die context te situeren, in uitwisseling met westerse, Europese cultuur. Dat het de moeite loont om daarnaar te kijken en dat er hele interessante kunstenaars tussen zitten, of ze nu Afrikaans, Aboriginal of Inuit zijn.

Maar is dat het gevaar van die World Art Studies, dat het een politiek correct luchtje heeft?

Het past natuurlijk bij wat er gebeurt op politiek vlak, het kan altijd gekaapt worden door politieke correctheid. Maar het hoeft niet zo te zijn. Ik denk dat Kitty Zijlmans en Wilfried van Damme niet politiek correct zijn. We leven in een andere periode dan in de jaren zestig, zeventig, tachtig, waarin dat veel meer een soort vechtsfeer was en die boosheid verdwijnt, denk ik. Het verdwijnt met professionalisering en met het groeien van debatten van mensen die vanuit verschillende hoek komen en een bijdrage leveren aan het idee van wereldkunst. Hoewel dat een verkeerde term is: het gaat niet om kunst van wereldwinkels, daar gaat het totaal niet over. Maar het levert enorm veel stof op tot debat en dat is volgens mij waar het nu in de hedendaagse kunst om zou moeten gaan. Tot voor kort, of nu nog in bepaalde gevallen, is dat iets dat de hedendaagse westerse kunstwereld altijd uit de weg is gegaan: 'Nee, we willen daarvan niks horen, dat interesseert ons niet, deels omdat we er niet genoeg van kennen, maar ook omdat het allemaal het risico inhoud van in boze discussies terecht te komen'. Terwijl dat eigenlijk het vlak is waar heel veel kan gebeuren en gezegd kan worden. Bijna alles is al gedaan in de westerse kunstwereld, je kunt niet meer shockeren bij wijze van spreken. Maar westerse kunst versus niet-westerse kunst is nog altijd iets moeilijks. Ik denk dat daar meer en meer gaat gebeuren. Maar ik denk dat ook weggegaan zal worden van het politieke correctheid. Ik heb het idee dat ik dat nu al begin te zien, ook in de Documenta van Kassel. Daar hingen ook Inuit kunstenaars en die werden niet getoond omdat ze Inuit waren, maar omdat ze goed waren. Er waren ook geen boze kunstenaars.

Je hebt inmiddels ook al Aboriginal curators, afrikaanse curators [...] die *Snap Judgements* heeft gemaakt voor het Stedelijk Museum. Het betekent ook dat er een grotere expertise en professionaliteit naar boven komt. En die mensen zien ook in hun eigen land of gebieden welke kunstenaars de moeite lonen. Het argument van: we weten daar niet genoeg over is daardoor meer en meer een non-argument. Maar het betekent ook dat het te politiek correcte begint weg te gaan en dat het gaat om interessante, goede kunst en interessante kunst heeft iets te zeggen. Dat kan ook iets zeggen over de achtergrond van de kunstenaar, maar die hoeft niet 'in your face' te zijn.

Hoe ziet u de toekomst van het AAMU in deze context?

Ik denk dat we een aantal jaren geleden op een kruispunt stonden. Enerzijds hebben we tentoonstellingen van Aboriginal kunst en dat hadden we kunnen uitbreiden met het gevaar dat je geen rol meer speelt. Want er komt toch niemand naar je, al breng je misschien heel goede Aboriginal kunst, maar daar is te weinig over bekend in Nederland. Anderzijds kun je, en daarmee hebben we een strategie om bezoekers en journalisten binnen te halen, het tonen naast andere, westerse en andere niet westerse kunst. En dan heb je ook een potentieel bij te dragen tot de debatten die nu heel gangbaar zijn in de hedendaagse kunstwereld. Daar willen we verder in gaan.

Die discussie zal aangejaagd moeten blijven worden, dat debat zal nodig blijven?

Ja, we zullen nog meer debatten moeten doen. Maar daarom is het belangrijk dat het niet alleen om Aboriginal kunst blijft draaien. Tentoonstellingen zijn het belangrijkste. Tentoonstellingen die

interessant en goed zijn en waar mensen iets aan hebben. En elke tentoonstelling hier is anders. Elke tentoonstelling brengt een nieuwe problematiek, nieuwe gezichtspunten met zich mee en dat is volgens mij de enige toekomst voor het museum als we op een serieuze manier willen blijven voortgaan. Anders wordt het een museum voor Aboriginal kunst en dan ben ik hier niet meer nodig en hoeven ze ook niet meer te rekenen op pers en heeft het geen relevant bestaan.

Hebben jullie een eigen collectie?

Ja, maar die gaat van boombast tot Tracy Moffatt tot Brook Andrew. De collectie moet volledig Aboriginal zijn, maar we streven er wel naar, zeker met de nieuwe aankopen, om hoog niveau en kwaliteit na te streven.

Jullie kopen alleen Aboriginal kunst?

Ja, dat is de basis. Ik zou geen probleem hebben hoor met niet Aboriginal kunst te kopen, maar we hebben een klein aankoopbudget en er is al een heel interessante hoeveelheid Aboriginal kunst. Het zou prachtig zijn als andere Nederlandse musea ooit bij ons in de collectie willen kijken voor hun tentoonstellingen waarin ze Aboriginal kunst willen tonen. De collectie bestaat uit 500 stuks, daarnaast hebben we de collectie van het Groninger Museum permanent in bruikleen. Dat is heel interessant, want het Groninger Museum was een van de eerste musea in Nederland of in de wereld zelfs die hedendaagse Aboriginal kunst ging kopen. Frans Haks heeft dan ook de reputatie van spelen op het half kitscherige soms. Daarnaast hebben we een van werelds beste Aboriginal kunstverzamelingen, inclusief Australië.