

## Interview van Vincent Vlasblom door Simon Delobel

14.04.2011

in het kader van de tentoonstelling  
***Collection Vincent & Els Vlasblom – A Detail***



### **SD: U noemt zichzelf een sociaal verzamelaar, wat betekent dit voor u?**

VV: Voor mij betekent verzamelen dat je je met kunst bezighoudt. In het vroege stadium waarin kunst zich ontwikkelt hebben de kunstenaars steun nodig. Met mijn hulp realiseren ze dingen die ze anders nooit kunnen doen. Dat kan door een werk van hen te kopen, een tentoonstelling voor hen te organiseren. Je kunt steun geven zonder dat je hen letterlijk geld in de handen duwt. Je kan de werken aanschaffen door ze te ruilen voor de publicatie van een catalogus of de betaling van een reis, waardoor je hen steunt voor een langere tijd. Ik moet de kunstenaar kennen, anders wil ik het niet kopen. Ik ben nooit teleurgesteld in kunstenaars, je moet ze nemen zoals ze zijn. Ze komen op mijn pad en blijven al dan niet hangen. Ik ga er niet achter jagen, het moet een natuurlijk proces zijn. Ik ben een trouw verzamelaar die mensen blijft volgen, maar dit wil niet zeggen dat ik hun werk blijf kopen. Soms stop je met steunen als je ziet dat het niet meer nodig is. Mijn collectie is heel divers, van de hak op de tak, van links naar rechts. Het heeft ook te maken met tijd, als ik eind jaren 40 had geleefd, had ik waarschijnlijk CoBrA gekocht.

### **SD: Wanneer bent u voor het eerst begonnen met sociaal verzamelen?**

VV : In de jaren '70 had ik een schoolbaantje bij de volkskrant als telexafscheurder. Met het geld dat ik verdiende, spaarde ik voor een witte 'poeg', een brommer met een hoog stuur. Maar op een dag liep ik voorbij de galerie van Cora de Vries en zag daar prenten hangen van Jan Schoonhoven, ik wandelde naar binnen en ik kocht ze meteen, in plaats van de brommer. Ik ben daarna naar een performance van Schoonhoven gaan kijken. Hij zat in de groep Zero. Die performance bracht me dan later bij kunstcentrum 'De Appel', in Amsterdam.

In mijn jeugd heb ik de volledige kunstwereld ondersteboven zien gaan. De Documenta uit 1972 was voor mij ontzettend belangrijk omdat daar iets werd neergezet dat niets meer met het voorafgaande te maken had. Ik was toen 25 jaar. In het begin van de jaren '80 startte ik met tentoonstellingen te organiseren. Dan kwam ik in de Achterstraat in Hoorn terecht, een vrije plaats voor de kunst die me

werd aangeboden. Tot 1991 heb ik daar als curator het tentoonstellingsbeleid gedaan. Dat beleid was zo ruim, ik kon doen wat ik wilde en realiseerde grootse dingen. Ik kreeg zelfs subsidie. In Nederland moet je al goede dingen doen voordat je subsidies kunt krijgen. Daarvoor was ik al bezig met de graffiti naar Nederland toe te halen met behulp van film, actuele kunstdocumentatie, door films te maken over de kunstenaars. Het filmisch archief moet nog ergens zijn. Ik ben dan begonnen met Docoupiel, Marlene Dumas, Rob Scholte en Guillaume Bijl. Die films verkochten we aan de academies en bibliotheken. Het waren puur informatieve films zonder geluid of muziek en met een eenvoudige montage. De nadruk lag op de tekstuele inhoud. We wilden gewoon beeldmateriaal laten zien in plaats van een vloeiende film gemaakt voor de televisie. In de jaren 80-85 hebben we een aantal teksten gebruikt.

### **SD: Kunstgeschiedenis hebt u nooit gestudeerd?**

VV: Neen, ik ben autodidact. Ik ben ook dyslectisch. Dat was vroeger een nadeel, nu blijkt het een voordeel te zijn. Ik kon heel slecht schrijven en lezen. Daar kwamen ze achter op de Geert Grootteschool, een steinerschool. Ik liep er drie jaar achterstand op. Mijn ouders lieten me testen en toen werd ontdekt dat ik zwaar dyslectisch was. Ik werd naar een andere school geplaatst, een 'normale' school. Ik kreeg er bijles om mijn dyslectie te beperken. Van dyslectie kun je namelijk nooit genezen, maar je kunt je er wel in trainen. In die school kwamen ze er ook achter dat ik niet goed zag, ik bleek een -6 te hebben... en had dus dringend een bril nodig. Als om vier uur de lessen voorbij waren en iedereen kon gaan spelen, moest ik snel naar professor Noot toe voor bijlessen. Daarna was het tijd voor het avondeten, dus ik had geen tijd om te spelen en sporten met leeftijdsgenoten, vrienden heb ik bitter weinig gehad. In tekenen was ik wel goed, ik moest creatief bezig zijn. Ik wilde kunstenaar worden of architect, maar ik verkoos kunstenaar omdat je dan veel meer vrijheid hebt. Ik kwam op de Rietveldacademie terecht en volgde er Its (lagere technische school) voor schilder en decorateur. Ik tekende vooral embryo's en foetussen, ik heb de tekeningen nog steeds.

Van de Its ging ik naar de Grafische school voor reproductietekenen en reproductiekant. Dat gebeurde toen nog niet met behulp van een computer, het was gewoon knip- en plakwerk. Daarna mocht ik naar de uitgebreide grafische school voor calculatiekant. Ik had vrijstellingen voor talen, anders had ik het nooit gehaald. Ik compenseerde dit door op mijn andere vakken betere punten te scoren. Op een dag gaf de leraar kunstgeschiedenis de opdracht om een scriptie te maken over een kunststroming naar keuze. Hij gaf een paar voorbeelden, maar één voorbeeld gaf hij niet... Het dadaïsme. Dat koos ik dus. Ik dacht dat als ik ontzettend mijn best zou doen en me vastbijten in dat onderwerp, de kans bestond dat de leraar zelf nog veel moest opzoeken. Het dadaïsme heeft te maken met anti-kunst, met het schoppen tegen de norm van de maatschappij. Iemand met dyslectie, zoals ik, wijkt eigenlijk af van de norm. Ik ben er jaren mee bezig geweest, en reisde de wereld rond. Mijn vader zei: "Jongen, als jij daar punten mee kunt verzamelen, ga dan maar reizen." Het dadaïsme maakte me erop attent dat je moet kijken naar dingen die interessant zijn, schoonheid is van ondergeschikt belang. Je hebt kunst als decor, en kunst als creatief proces. Dat proces vind ik interessanter. Toen zei ik onmiddellijk: ik word geen kunstenaar, ik ga verzamelen! Toen ben ik, 21 jaar oud, voor mezelf begonnen.

### **SD: Wat deden uw ouders?**

VV: Mijn vader werkte bij een modehuis. Hij was eerst etalagist, maar eindigde in de directie voor verbouwingen. Hij was een begenadigd tekenaar. Tijdens de oorlog portretteerde hij Joden die gedeporteerd moesten worden in ruil voor steenkool en voedsel. Voordat ze wisten dat ze meegenomen zouden worden, vroegen zij hem om nog een laatste portret van hen te schilderen voor het nageslacht. Toch vond hij het kunstenaarschap maar niets, hij wist ook niets over de kunstgeschiedenis. Hij was in feite een didactische tekenaar, een goed amateur. Daarnaast was hij een handige knutselaar, hij maakte zijn eigen stoelen, kasten, beeldhouwwerken... Mijn tweelingbroer heeft de handigheid van mijn vader, ik heb zijn creativiteit geërfd. Mijn moeder was huisvrouw. Ze was niet kunstzinnig, toen ze ouder werd kreeg ze wel eens een creatieve uitspatting. Mijn ouders vonden het fantastisch dat ik kunstenaar wilde worden! Ik mocht doen wat ik wilde, het was toch gedoemd te mislukken... (lacht) Mijn tweelingbroer en mijn zusje waren wel goede studenten.

**SD: Voor het eerste luik van de reeks tentoonstellingen over uw collectie in de Verbeke Foundation hebt u Thorvaldur Thorsteinsson uitgenodigd als curator...**

VV: Thorvaldur Thorsteinsson heb ik voor het eerst ontmoet in de Lumen Travo galerie in Amsterdam. Hij was student op de Van Eyckacademie in Maastricht. Ik vond hem toen heel interessant. Toen ik tentoonstellingen organiseerde in de Achterstraat in Hoorn heb ik Guillaume Bijl uitgenodigd om een selectie kunstenaars te maken van de Van Eyck. Bijl was daar actief als gastdocent. Één van die uitgenodigde kunstenaars was Thorvaldur, hij had een beurs gekregen om in Maastricht te studeren. Hij komt uit IJsland en omdat daar geen goede opleidingen zijn, krijgen studenten éénmalig de kans om in het buitenland te studeren. Hij schreef en tekende al, maar dat was in het voortgezet onderwijs. Voor de tentoonstelling in de Achterstraat maakte Thorvaldur een brug, als kind bouwde hij al brugjes. Ik was geïnteresseerd door de absolute eenzaamheid, de Ijslander op een eiland dat zijn werk uitstraalt. Ik was de eerste die een werk van hem kocht, op dat moment was hij niet aanwezig. Later heb ik hem ontmoet en zijn we goede vrienden geworden. Ik zocht hem nog op in IJsland waar hij toen werkte voor een CoBrA-museum. Ik leerde er ook andere IJslandse kunstenaars kennen. Later vertrok hij naar Los Angeles waar hij assistent is geworden van Baldessari. Dan ben ik hem even uit het oog verloren. Ik heb twee tentoonstellingen met hem gemaakt: de eerste toen hij nog op de Van Eyckacademie zat en daarna nog in 1990 'For Real Now'. Dat was één van de belangrijkste tentoonstellingen die ik georganiseerd heb. In de achtertuin van de Achterstraat maakte hij een soort golfbaan. De maquette staat nu in de kelder van Martin uit den Bogaard in Antwerpen. Het eerste werk dat ik kocht in 1988 waren die negen panelen. Het tweede was zijn afstudeerwerk van de Academie. Het waren tekeningen van een landschap. Ik vond dat zo ontroerend mooi.

**SD: U werkt al een paar jaren samen met de Surinaamse kunstenaar Marcel Pinas. U hebt hem nu ook gekozen voor de eerste tentoonstelling... Hoe kwam u in contact met hem?**

VV: Ik reisde de wereld rond op zoek naar kunst. Tot 1985 deed ik dat met mijn vrouw, maar tijdens de hectische periode dat ik hier in België zat, heeft ze afgehaakt. De laatste jaren gaat ze opnieuw mee. Als we samen ergens naartoe gingen, praatte ik met de kunstenaars of liep ik snel door een museum heen tot ik iets zag dat me schokte of verbaasde. Dan stond ik stil. Dat is de compensatie van mijn dyslectie: ik heb een fotografisch geheugen. Ik heb dus de capaciteit om beelden in mijn hersenen onmiddellijk op te slaan. In Para Maribo in Suriname zag ik voor het eerst een schilderijtje van hem hangen. Het was in een speciaal handschrift. Het was een soort letterschrift, het Afaka, dat is de tekst die de Marrons hebben geschreven. Marcel Pinas heeft eerst op de academie gezeten in het Centraal Massief, hij tekende daar voor de toeristen verkoopbare plaatjes van stadsgezichten, dansende mensen, ... Daarna studeerde hij aan the Nola Hatterman Institute in Suriname en nog later aan het Edna Manley College of Visual and Performing Arts in Jamaica. Daar leerde hij anders te kijken, denken en voelen en zich bezig te houden met het inhoudelijke van de kunst. In die tijd ontmoette ik hem en nodigde hem uit in Nederland. In 2005 deed ik aan het Nola Hatterman Institute een schenking van kunstboeken. Het was zo pover gesteld met het didactisch materiaal van die academie en ik had zo'n overvloedige hoeveelheid aan kunstboeken.

**SD: Hoe zou u zijn werk beschrijven?**

VV : Die man probeert de roots van zijn voorouders nieuw leven in te blazen. Een geschiedenis die weggevaagd is door de binnenlandse oorlog. Die cultuur die over is gekomen vanuit de slavernij uit Afrika naar Amerika toe, is net zoals de Indianen uitgeroeid. Hij is dus bezig om die cultuur van die Marrons naar buiten te brengen in een hedendaagse en toekomstige tijd. De Afrikaanse slaven die gedeporteerd zijn naar Amerika hebben hun cultuur meegenomen en hij behoort tot de eerste generatie Surinaamse kunstenaars die hun land vertegenwoordigen. De installaties van Marcel Pinas zijn een protest tegen de staat. Hij treedt naar buiten met zijn teksten. Nu is hij bezig met een dorp neer te zetten waar 'artists in residence' van over de hele wereld naartoe kunnen komen om dat volk handarbeid te leren. Hij heeft een instituut opgezet. Je moet zijn werk in zijn context zien.

**SD: Over de Spaanse kunstenaar Paco Vacas die u als derde kunstenaar geselecteerd hebt voor de tentoonstelling in de Foundation is er weinig gekend...**

VV: In 1996 kwam ik in het bestuur te zitten van de eerste Manifesta. Het concept was dat drie curatoren uit drie verschillende landen (Polen, Spanje en Groot-Brittannië) hedendaagse kunstenaars moesten selecteren uit heel Europa. Wij, het bestuur, hadden die curators uitgekozen. Het budget hadden ze berekend op één miljoen gulden, maar het bestuur kwam niet verder dan 650 000 door giften. De Nederlandse verzamelaar Caldeborg, die ook in het bestuur zat, zei dat als er geen miljoen op tafel zou komen, het project niet door kon gaan. We moesten dus op zoek naar een sponsor. We kwamen in contact met de grootste kunstsponsor in de wereld: Philip Morris. Ik heb het voor elkaar gekregen dat hij sponsorde. De Spaanse curator, Rosa Martinez had Paco Vacas naar voor geschoven. Hij werd door de andere curatoren uitgenodigd naar Nederland. In Rotterdam kreeg hij een ruimte aangeboden in het historisch museum. Hij zou er een performance doen én een installatie bouwen. Het materiaal voor de werken werd in kisten opgestuurd vanuit zijn woonplaats in Valencia. Enkele gigantische kisten werden in de ruimte neergezet, niemand wist wat hij zou doen. Twee dagen voor de opening stonden de kisten er nog steeds... Vacas was verdwenen. Aangezien de kisten niet geopend mochten worden, besloten de curatoren dat het project niet zou doorgaan. Al die moeite: het materiaal, de ruimte, ... en nu is die kunstenaar weg! Ik vond dat zo interessant en spannend, ik moest dat hebben! Na Manifesta heb ik het werk ongezien gekocht. Thuis opende ik de kisten en nu kan iedereen uiteindelijk ontdekken wat in de kisten zat!

Met dank aan Emily Vincke.